Artă

și

COMUNICARE

Adrian Leonard Mociulschi

Adrian Leonard Mociulschi

ARTĂ ŞI COMUNICARE

Adrian Leonard Mociulschi, urmaşul unei vechi familii aristocratice de origine poloneză, este dublu licenţiat, în teologie romano-catolică şi în muzică. După ce a obţinut doctoratul cu distincţie la Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti s-a dedicat literaturii ştiinţifice. A publicat cărţile *Ştefan Niculescu: Poetică, matematică şi armonie muzicală* (2010) şi *Evul Mediu: Arhitectura şi muzica* (2011) la Curtea Veche Publishing.

Volumul *Artă şi comunicare* propune explorarea unor resorturi lăuntrice ale celor două domenii fundamentale ale activităţii umane. Autorul caută să verifice dacă există un raport de egalitate între acestea, urmărind manifestările artistice ca fenomene relaţionale, din preistorie şi până în era spaţială. Cartea reuneşte elemente de cercetare postdoctorală aprofundate de autor la Institutul MIDAS (Musical Institute for Doctoral Advanced Studies) în 2012 cu propria reflecţie socială din perspectiva *mainstream*-ului.

ADRIAN LEONARD MOCIULSCHI

ARTĂ ŞI COMUNICARE

Prefață de
Prof. univ. dr. Grigore Constantinescu

Curtea Veche

BUCUREŞTI, 2013

Coperta: GRIFFON AND SWANS
www.griffon.ro
Grafică de Amelia Mociulschi, artist plastic

© CURTEA VECHE PUBLISHING, 2013
pentru prezenta ediție

ISBN ePUB: 978-606-588-543-1
ISBN PDF: 978-606-588-544-8
ISBN Print: 978-606-588-476-2

Wir müssen wissen, wir werden wissen.
(Ştim că avem nevoie să ştim.)

David Hilbert

Înainte de citirea cărții…

Adrian Leonard Mociulschi gândeşte călătorind, călătoreşte gândind. Mi se pare o trăsătură care îl caracterizează. Am avut impresia aceasta şi la lectura altor scrieri ale sale. Viziunea în timp, cu indicatoarele sale preferate, hotărnicite de *fugă* — în trecut, în viitor — îi oferă dimensiunea de extensie a discursului imagistic şi ideatic al traseului, dar şi siguranța parcursului.

Se poate vorbi astfel şi despre paginile ce urmează, destinate lecturii. Cartea este construită ascensional, pe paliere numite capitole, menite să demonstreze înțelesul dintâi al „cimiliturii" inspiratoare, pe care cititorul este invitat să o dezlege. Din start, scrisul se potriveşte unei viteze medii a derulării convorbirilor situate în jurul ideii-noțiunii-prezumției-permanenței comunicării, recunoscute ca un *spiritus rector* al relației celor patru dimensiuni posibile, *înainte – înapoi – sus – jos,* altfel spus *față – spate – cer – pământ* sau *a fost – va fi – s-a înălțat – a coborât.* Nu dezvăluim planul autorului, căci fiecare palier îl conține în enunțul său, de la troglodiți la *hermenauți* şi „borcanele

marțiene“, de la constatări la meditații. Enumerarea ar putea continua, pe calea acelei „cimilituri“ deja menționate.

Dar un astfel de text nu poate fi povestit, el trebuie citit şi, poate, mai ales, gândit ulterior, într-o ordine personală a înfățişărilor, pentru a pătrunde înțelesul fiecărei definiri ce se roteşte în jurul inelului comunicare – comunicații – viteză. În bagajul călătorului găsim lecturi diverse, referențiale, surprinzătoare, descriptive. De asemenea, autorul ne conduce spre descoperirea unor taine contemporane, printre care *manipularea* ni se pare cea mai amenințătoare, aşa cum *incertitudinile* par cele mai seducătoare. Suntem altundeva decât în Antichitate sau sub adâncimea apelor. Este ceva anume cu totul nou? Da, căci cititorul nu se află pe un domeniu al constatărilor, ci are cheia în mână, pentru a deschide poarta întrebărilor, tot atât de numeroase ca şi răspunsurile. În muzică, barocul numea o astfel de întrupare sonoră „fantezie“. Prin scris, monologul lui Adrian Leonard Mociulschi sună, comunică, până când ajunge, din riscul de aflare a unor taine, să se întâlnească cu o „cadență întreruptă“. Atunci se opreşte, aşteptând drumul spre o altă carte.

Grigore Constantinescu

Capitolul I

Acțiunea preliminară

Structura unitară a ființei umane determină percepția valorilor estetice produse de om ca un întreg. Omul nu poate fi disociat de cultura pe care şi-o făureşte, aşa cum arta nu poate exista fără om. Relația heraclitică Unu-Multiplu reflectă poate cel mai bine legătura indisolubilă dintre artă şi umanitate, pentru că opera autentică pune în lumină atât personalitatea individuală a ființei umane (prin actul creator unic şi indivizibil), cât şi solidaritatea ontologică a neamului omenesc.

Toate manifestările artistice pot fi reduse la numitorul comun al actului de comunicare. De aici rezultă sincretismul artelor, prin prisma căruia operele nu sunt atât de diferențiate, nici chiar atunci când materia lor primă este diferită. Pictura poartă în germene ritmul muzicii, aşa cum muzica este o arhitectură sonoră. Poeții au ritmat adesea versuri în tonuri melancolice, aşa cum pictorii au conferit panourilor proprii o armonie muzicală.

Opera de artă, pe care suntem tentați să ne-o reprezentăm prin prisma unității şi raționamentului (ajungând

uneori până la negarea logicii), este vehiculul mesajului artistic. Putem vorbi de o tranzacţie temporală care se statorniceşte între mesager şi destinatar. Dacă „mesagerul" poate veni din trecut, publicul aparţine întotdeauna prezentului. Omul poate accepta sau respinge conţinutul mesajului artistic receptat, îl poate îngropa în uitare sau, dimpotrivă, îl poate consuma ca pe un fruct interzis.

Imaginea schimbărilor succesive ale trecutului este opera prezentului. Istoria va rămâne mereu efectul vizibil al acţiunii oamenilor, raportându-se la ordinea zilei. De aceea, cartea de faţă îşi propune să iscodească dincolo de legăturile dintre obiectul şi subiectul artei, căutând relaţia dintre operă şi societate. Privirea noastră panoramică va scruta manifestările artistice, plecând din paleolitic şi ajungând până în secolul XX. În contextul marii diversităţi a fenomenelor estetice ale modernităţii, mai cu seamă în muzică, atomizarea stilistică a condus la „pulverizarea în individual" (Ştefan Niculescu). De aici a rezultat dezacordul dintre avangardă şi publicul preocupat în mai mică măsură de arta epocii sale. Nu trebuie să presupunem că acest fapt s-ar fi datorat vreunui sentiment de nostalgie al omului contemporan faţă de trecut. Să ne amintim de povestirea biblică a Turnului Babel (*Geneza* 11, 1-9). Inventarea unor sisteme de comunicare particularizate pentru fiecare operă în parte a condus la fragmentare şi la pierderea înţelesurilor. Mass-media a jucat rolul „aspiratorului" care a curăţat, la scară globală, informaţia. Şi tot media a făcut informaţia accesibilă, democratizând-o. Cultura poate ajunge astăzi în casele noastre prin cablul de televiziune şi Internet sau prin cărţile din bibliotecă. Putem vedea în ziar imaginea

gării St-Lazare, la fel de bine cum am privi-o prin fereastra trenului ajuns în terminalul parizian sau prin ochii lui Claude Monet, la Musée d'Orsay. Este mai la îndemână să asculți din fotoliul de acasă concertul de Anul Nou de la Viena, decât din lojele filarmonicii ce respiră Strauss odată cu toți melomanii aflați în fața micului ecran. Cu toate acestea, opera de artă va rămâne — aşa cum a fost din vechime — un lux pentru cei care şi-l pot permite. Suma pe care un spectator ar trebui să o scoată din buzunar pentru a putea asculta, de la fața locului, faimosul concert vienez poate ajunge până la nouă sute de euro (în 2012) — fără a mai pune la socoteală, pentru un meloman venit de departe, costul transportului internațional şi al hotelului.

Nu de puține ori, găsim opera de artă în jocul speculațiilor financiare. Dacă în Evul Mediu şi, mai cu seamă, în Renaştere, apare profesiunea de „colecționar de artă" în rândurile monarhilor şi ale aristocrației, odată cu ascensiunea burgheziei s-au diversificat investitorii care au creat piața de artă.

Lăsând deoparte avatarurile valorii estetice traduse în bani, paginile acestei cărți caută semnificațiile limbajului artistic, care se constituie, istoriceşte, ca o expresie a voinței de comunicare. Semnele, luate în sine, reprezintă premisa semnificațiilor la care acestea trimit, fie de pe pereții peşterilor, fie din manuscrisele medievale sau de pe discurile trimise în spațiu.

Raportul dintre artă şi comunicare este unul firesc şi necesar. Oamenii au exprimat sensibil lumea văzută sau lumea nevăzută, privind din exterior forma diverselor obiecte descrise fie printr-un limbaj al corpurilor, ca în geometrie, fie printr-o „aritmetică a sunetelor" (Debussy),

în muzică. De aceea, această fericită invenție a sufletului omenesc, arta, va dăinui atâta vreme cât va comunica mesajul estetic, mai nou, pe aripile mass-media.

Raportul dintre ştiință şi artă a permis multe dintre realizările epocii moderne, prezise de artişti vizionari, precum Jules Verne, H.G. Wells sau Arthur C. Clarke. Aceştia au anticipat, în operele lor, apariția unor invenții precum aeronava şi satelitul geostaționar, şi a călătoriilor interplanetare. Dacă vom coborî pe firul istoriei, vom vedea că Leonardo da Vinci a prevăzut, înaintea tuturor, părți esențiale din arsenalul tehnico-ştiințific al secolului XX — între care visul lui Icar pare a fi cel mai obsesiv. Prefacerile prin care a trecut umanitatea de-a lungul timpului au transformat radical noțiunea de comunicare. René Berger arăta că „aşa cum pumnul strămoşilor noştri a luat forma ciupercii atomice, la fel şi cuvântul a căpătat dimensiunile comunicării în masă“[1]. Mai redutabilă decât energia nucleară şi mai relativă decât teoria de căpătâi a lui Einstein, noua formă pe care o îmbracă comunicarea în epoca modernă devine fundament al concepțiilor despre artă. Astăzi percepem doar ceea ce există în câmpul mass-media: cărțile tipărite (iar nu manuscrisele autorilor), picturile în reproduceri (iar nu originalele din muzee sau colecții particulare), înregistrările audio-video (iar nu muzica *live*) etc.

De acum încolo, rețelele de comunicație formează un singur univers cu cel al calculatoarelor şi al roboților. Ele dau posibilitatea să se îndeplinească o serie întreagă de alte sarcini în care distanța este desființată. Sateliții oferă mijlocul cel mai rapid, cel mai simplu şi cel mai ieftin pentru

[1] Berger, René, *Mutația semnelor*, p. 23.

a comunica şi a munci, dintr-un colț într-altul al planetei. Ei au reuşit să completeze şi să unifice sistemul.[2]

În lumea tehnicii, de la „ceasornicul" astronomic al elinilor[3] la calculatorul mecanic al lui Pascal (1645), maşina de calculat a lui Leibniz (1673) şi primul microprocesor lansat pe piață în secolul XX (INTEL 4004), gânditorii au căutat permanent să pună în funcțiune mecanisme capabile să înlocuiască munca omului. În lumea artei, al cărei primat îl constituise, vreme de secole, *unicitatea*, se vor manifesta aceleaşi simptome ale automatizării. Odată cu *Musikalische Würfelspiele* (*Jocurile muzicale cu zaruri*), atribuite lui Mozart şi publicate postum (1872), a fost creat primul automat capabil să genereze valsuri cu ajutorul unor cuburi având imprimate cifre pe fiecare față. S-ar părea că manifestările aleatorismului, făcând din hazard sau din probabilități un principiu de creație, erau cunoscute cu mult timp înaintea lui Tristan Tzara sau Iannis Xenakis.

Astăzi se scrie în mod curent muzică la calculator. Anii '70 amintesc de epoca Renaşterii carolingiene, pe când regele Carol cel Mare i-a cerut lui Alcuin să reformeze şcoala. Pe aceleaşi meleaguri, peste veacuri, preşedintele Georges Pompidou avea să îi ceară compozitorului Pierre Boulez să fondeze o instituție de cercetare în domeniul muzicii. Acesta a fost actul de naştere al celebrului IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Aici calculatoarele au fost chemate, încă din perioada lor de pionierat, să automatizeze procesul componistic, deschizând noi spații timbrale şi creând primele tehnologii muzicale bazate pe interacțiunea om-maşină.

---

[2] Servan-Schreiber, Jean-Jacques, *Sfidarea mondială*, p. 268.

[3] Maşinăria de la Antikythera (secolul I d.H.).

Acum se ridică următoarele întrebări: în ce măsură sistemele informatizate se vor putea substitui omului în îndeplinirea vocației sale artistice? Vor reuşi vreodată roboții fabricați după chipul şi asemănarea creatorului uman, înarmați cu „penelul digital“ sau cu vioara electrică, să înlocuiască personalitatea unui pictor sau a unui muzician? Sau măcar uneltele lor? Adică vibrația coardelor unui Stradivarius va putea fi înlocuită de un timbru „prefabricat“ (*audio sampling*) sau obținut în urma unor procese de sinteză şi analiză sonoră, în laboratoarele acustice?

Nu vom căuta răspunsuri în paginile care urmează, considerând că acestea vor veni de la sine, aşa cum arăta şi marele savant Ştefan Niculescu: „Fiecare epocă are necesitățile ei. Cu siguranță, viitorul va şti să aleagă muzica de care va avea nevoie.“[4] În *Artă şi Comunicare*, s-ar putea găsi unele indicii, aşa cum s-ar putea ca numărul întrebărilor şi al incertitudinilor să le depăşească. Problema fundamentală rămâne cea a relației dintre expresia creativității umane sub semnul frumosului şi transmiterea de informații sub formă de mesaje, în condițiile *zgomotului* care perturbă deopotrivă arta şi comunicarea.

[4] Sava, Iosif, *Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX*, p. 3.

Capitolul II

Modernitatea troglodiților

Căci — vai ! — în zadar ar reclama antropologia o recunoaştere pe care cuceririle sale teoretice ar fi ajuns să i-o confere, dacă în lumea noastră ea nu şi-ar da silința să demonstreze şi la ce foloseşte.

Claude Lévi-Strauss

Omul a reuşit să rămână în viață, din cele mai vechi timpuri, datorită abilității sale de a prelucra şi transforma substanța universală a lumii, materia, creându-şi uneltele prin care şi-a făurit cultura materială şi, prin intermediul acesteia, cultura spirituală. Roca silicioasă dură, cremenea, i-a servit atât pentru vânat sau apărare, cât şi pentru a scrijeli în piatră forme misterioase. Fiul lui Adam, înarmat cu silexul cioplit, va dori să se diferențieze în efortul său de a stăpâni regnul *Animalia* — moştenirea primită din vremuri imemoriale. Colierele din colții fiarelor răpuse şi podoabele capilare din penele păsărilor sunt primele sale mijloace de expresie, care stârnesc frica sau admirația celorlalți membri ai grupului, „publicul" acestor războinici înveşmântați în piei de animale. Arta s-a născut, aşadar, pentru *ceilalți*, datorită capacității omului de a extinde

colectivitatea reprezentată inițial de nucleul familiei — prima formă de comuniune umană — la ansamblul societății.

În vremurile preistoriei, practicile oculte apar ca demersuri de utilitate imediată, contribuind la naşterea artelor plastice odată cu picturile realizate în străfundurile peşterilor. Reprezentările animalelor care populau ținuturile epocii de piatră — fiarele care înspăimântau oamenii şi pe care aceştia trebuiau să le vâneze pentru a supraviețui — nu aveau doar un rol descriptiv, ci şi o funcție magică, ritualică. Tainica comuniune dintre vânător şi vânat va fi creat o legătură indisolubilă între om şi animalul pe care acesta dorea să şi-l facă „favorabil şi să-i adore imaginea în scopul de a-l face să se lase prins şi mâncat“[1]. Picturile rupestre ar putea fi prima formă cunoscută de comunicare artistică, precum şi „prima urmă vizibilă a religiei care va urma, de acum înainte, un drum comun cu arta“[2]. Aceasta pentru că originile artei şi comunicării se întrepătrund.

În Italia de astăzi, la nord-est de Lago d'Iseo, s-a păstrat o veritabilă „arhivă“ din epoca de piatră, realizată de locuitorii străvechi ai văii lombarde Camonica. Mii de reprezentări simbolice — pictograme venind din preistorie — s-au conservat intacte în rocile şlefuite de gheţarii ultimei ere glaciare. Semnificațiile simbolice ale „alfabetului“ rămas încă indescifrabil ridică, în continuare, semne de întrebare. Aici se mai află „înregistrate“, asemeni cadrelor succesive ale unui film documentar, scene de vânătoare descoperite de arheologi în peşterile care alcătuiesc astăzi Parcul național al gravurilor rupestre din Naquane. Spre deosebire de

[1] Faure, Élie, *Istoria artei*, vol. I, p. 74.
[2] *Ibidem*, p. 71.

picturile din grote, realizate departe de lumina Soarelui, inciziile pe stâncă erau realizate în aer liber. Dintre acestea, cele mai spectaculoase imagini sunt cele care trimit cu gândul la o iconografie cosmică. Două cercuri concentrice străbătute de raze prefigurează parcă, în mod straniu, reprezentarea poziției astrului zilei de pe plăcile trimise în spațiu (figurile 1–2).[3]

Şi mai bizară ne apare imaginea unui personaj cu o tunsură extravagantă, cu nimic mai prejos decât strania siluetă descoperită de Henri Lhote în munții Tassili n'Ajjer (Algeria). Pot fi atât plăsmuiri ale imaginației artistului preistoric, cât şi reproduceri ale unei realități asemănătoare scenelor cinegetice pe care le întâlnim la capătul sudic al continentului african (actualul deşert Kalahari — odinioară o regiune înverzită şi bogată în faună). Toate aceste informații sunt codificate prin limbajul plastic al artei (figura 3). A revendica însă reconstituirea unui trecut a cărui istorie se află dincolo de putința noastră de cunoaştere echivalează cu tentativa de a monta o piesă al cărei scenariu lipseşte. Totuşi, regiunile Lascaux, Val Camonica, Tassili sau Kalahari rămân locuri în care se află mesaje nealterate de scurgerea mileniilor. Acestea ar putea conține răspunsurile la toate întrebările nespuse, din trecut, prezent şi viitor. Preistoria trebuie reconsiderată, căci ne putem întreba care este identitatea unei civilizații care nu îşi cunoaşte rădăcinile?

[3] Sondele spațiale Pioneer 10 şi 11 şi Voyager 1 şi 2 au fost lansate de NASA, cu misiunea explorării sistemului solar exterior şi a heliosferei. Sondele au fost asemănate unor „sticle" aruncate în „oceanul cosmic", datorită faptului că transportă câte un disc din aur pe care este gravată inclusiv o hartă a sistemului nostru solar (raportat la direcțiile convergente către Soare a paisprezece pulsari).

Figura 1. Concept artistic: Soarele camonic ilustrează o izbitoare asemănare cu diagramele ce reprezintă harta stelară a propriului nostru cămin itinerant în Calea Lactee.

Îndemnul socratic se cere a fi transpus de la reflecția individuală la cea socială. Artiștii din paleolitic sunt făuritorii unor mesaje ermetice, prin care comunică propriile reprezentări ale lumii, la fel ca și artiștii contemporani. De la gravurile rupestre, în piatră, la gravurile în metal, trimise în spațiu, omul pare să folosească arta asemeni unei *capsule a timpului*, comunicând viitorului mesajul unui prezent lăsat mereu în urmă.

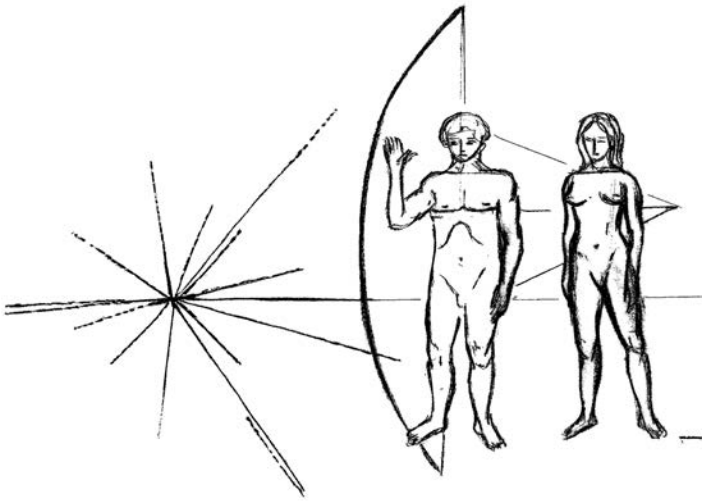

Figura 2. „Golden records“ — misiunile spațiale Pioneer (concept artistic)

Aceasta pentru că afirmarea obiectivă a rolului artei, ca formă de activitate proprie omului şi existenței sale — la orice nivel al conştiinței sociale la care s-ar afla —, a fost mereu aceeaşi, nealterată de scurgerea implacabilă a nisipului din clepsidră. De la acțiunea de a-şi satisface nevoile primare imediate, în vederea supraviețuirii (hrană, adăpost etc.), la cerințele de ordin mai înalt (cunoaştere, creație etc.), omul a escaladat, dintotdeauna, piramida lui Maslow[4]. După ce va fi ajuns suficient de sus pentru a-şi oglindi lumea aflată într-o continuă schimbare şi devenire,

[4] Abraham Harold Maslow (1908–1970) a fost un psiholog şi filosof american, cunoscut prin scrierile sale precum *Motivation and Personality* (1954) şi *Toward a Psychology of Being* (1962), unde a statuat o ierarhie de nevoi personale care se cer a fi satisfăcute pornind de la trebuințele de ordin fiziologic (nutriție, reproducere etc.) şi ajungând la dorințele de ordin psihologic (afecțiune, respect).

arta a devenit un instrument cu ajutorul căruia *Homo sapiens* a reuşit să traverseze mileniile. Creația este liantul care a unit, bidirecțional, viitorul şi trecutul, precum şi poarta prin care omul a păşit dincolo de propriile limitări impuse de spațiu şi de timp, într-un alt univers ontologic. Chiar dacă sensurile petroglifelor din Val Camonica nu ne sunt cunoscute încă, important este că semnele preistoriei s-au conservat până la noi şi, într-o bună zi, vor fi descifrate, odată cu tainele care se află îndărătul lor.

Figura 3. Crochiu după o enigmatică imagine din Val Camonica. Un tânăr „punk“ din preistorie?

Deplasându-ne mult către vest, din Lombardia în Levantul spaniol, în provincia Cantabria, coborâm, de fapt, odată cu straturile geologice, în civilizația cavernelor. Peşterile calcaroase din Altamira[5], situate lângă localitatea Santillana del Mar, constituie un alt mister din epoca de piatră[6]. Cavernele sunt formate dintr-o serie de galerii subterane care se întind pe sute de metri, pe un teren alcătuit din roci sedimentare calcaroase. Urmând un curs către abisul subteran, peştera se adânceşte în pântecul muntelui. Aici s-au conservat, timp de milenii, picturi rupestre ce reproduc cu acurateţe fauna timpului. O primă impresie ar trimite cu gândul la o imensă grădină zoologică, ferecată în două dimensiuni, pentru eternitate. Dintre toate mamiferele, cel mai des reprezentat este bizonul, uşor de recunoscut după coarnele sale mici şi ascuţite.

---

[5] Peştera a fost descoperită de un vânător în 1868 şi a fost vizitată în 1875 de un nobil local, marchizul Marcelino de Sautuola, geolog amator. Imaginile rupestre au fost observate cu prilejul unei alte vizite, în vara anului 1879, atunci când marchizul s-a întors împreună cu fiica sa, Maria. Micuța a fost cea care a văzut picturile reprezentând bizonii pe tavanul peşterii. Fiind convins de faptul că a găsit vestigii din antichitate, Sautuola a publicat cercetările sale în 1880, atrăgând însă critici vehemente din partea arheologilor (până în secolul XX).

[6] Preistoria a fost împărțită în trei mari categorii, clasificate pe baza particularităților evoluției culturale şi a materiilor prime folosite în confecționarea uneltelor: (1) epoca pietrei, (2) epoca bronzului, (3) epoca fierului. Referitor la epoca pietrei, aceasta traversează paleoliticul şi neoliticul, ajungând până la granițele celui de-al cincilea mileniu înainte de Hristos, în Europa. Etimologic, în limba elină, παλαιός (sau *paléos*) înseamnă „vechi“ şi νέος (sau *néos*) înseamnă „nou“, iar λίθος (sau *lithos*) înseamnă „piatră“. Hazardând comparația cu muzicologia modernă care consideră *Ars Nova* („arta nouă“) succesoarea *Ars Antiqua* („arta veche“) în muzica Evului Mediu, paleoliticul este epoca „pietrei vechi“, iar neoliticul este epoca „pietrei noi“.

Figurile animaliere, care ajung la o mărime egală cu cea a viețuitoarelor din realitate, au uimit prin precizia particularităților anatomice. Vigoarea tușei și realismul reprezentărilor atestă, peste timp, spiritul „verist" al strămoșilor noștri (figura 4). Arta rupestră de la Altamira este cea mai vie reconstituire a realității omului preistoric, prin prisma universului său redat în cele mai mici detalii. Astfel de imagini le găsim și în Europa de Est, în peștera Coliboaia[7] din Parcul Național Munții Apuseni (județul Bihor), atestând faptul că istoria culturală a Europei își află rădăcinile în paleolitic.

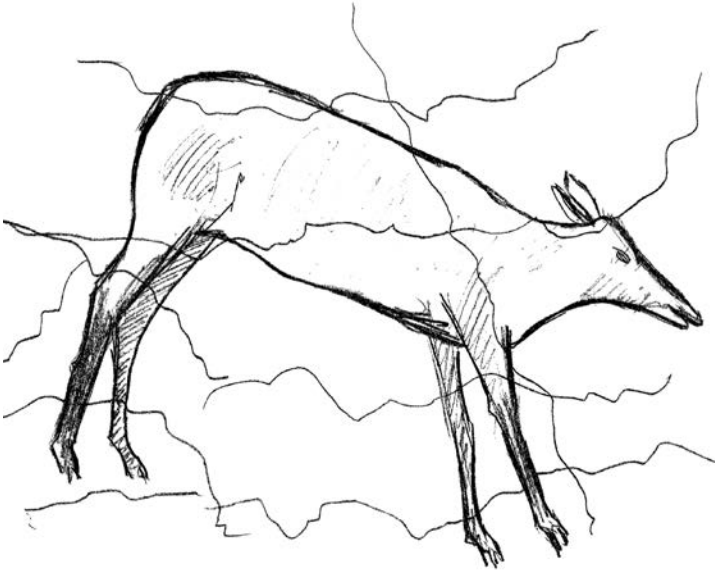

Figura 4. Crochiu după o pictură de la Altamira

[7] Picturile s-au păstrat într-o galerie înaltă, care le-a ferit de viituri. Desenele reprezintă animale, între care un bizon și doi rinoceri. Datarea prin metoda carbon-14 a demonstrat că desenele sunt contemporane celor din Franța sau Spania.

Acest demers apropie arta din paleolitic de realismul secolului XX. Nu este de mirare că marchizul de Sautuola, atunci când a comunicat descoperirea picturilor de la Altamira la Congresul Arheologic de la Lisabona (1880), s-a lovit de un zid de neîncredere datorat prejudecății potrivit căreia cei din vechime nu ar fi putut realiza creații artistice atât de complexe! Mai mult, marchizul a fost acuzat că ar fi pus la cale un fals. Nu ar fi prima dată în istorie când descoperirile științifice ale unor oameni de seamă au fost privite cu scepticism, iar autorii lor, puși la stâlpul infamiei. Giordano Bruno[8] a fost executat și nu a lipsit mult ca și Galilei[9] să împărtășească un destin tragic.

---

[8] Giordano Bruno (1548–1600), astronom, matematician și filosof italian, a respins, înaintea lui Copernic, modelul astronomic geocentric (statuat de principiile aristoteliene și ale scolasticii medievale, care plasau Pământul în centrul Universului). Consacrându-se teoriei universului infinit și a multiplicității lumilor, Giordano Bruno a fost condamnat la moarte, după șapte ani de detenție în palatul papal Sant'Uffizio. Papa Clement al VIII-lea a consimțit la acuzarea sa pentru erezie. Scrierile sale de căpătâi includ *De la causa, principio e uno* (*Despre cauză, început și unul*), unde își expune concepțiile privitoare la universul în care materia și forma alcătuiesc un tot unitar. Prin viziunea sa monistă, care contrazice vizibil încă din titlu dualismul fizicii aristoteliene, Giordano Bruno implică un principiu care aparține unui mare teolog al secolului precedent, Nicolaus Cusanus, respectiv liantul unității contrariilor (*coincidentia oppositorum*). De altfel, principiul „Unu-Multiplu" există și în filosofia lui Heraclit din Efes. Un alt titlu, *De l'infinito, Universo e Mondi* (*Privind infinitul, universul și lumile*), este o expunere în maniera vechilor scrieri eline (Giordano Bruno fiind un umanist al Renașterii), având ca interlocutori personajele Elpino, Filoteo, Fracastorio, Burchio (de la primul la cel de-al patrulea dialog) și Albertino (în dialogul al cincilea), care discută despre Cosmos pornind de la întrebarea *Come è possibile che l'universo sia infinito?* (Cum este posibil ca Universul să fie infinit?)

[9] Galileo Galilei (1564–1642), astronom, matematician și filosof italian, a revoluționat științele experimentale ale naturii, odată cu

Şi la începutul secolului XXI, unii adepți exclusiviști ai modernismului refuză încă, cu obstinație, reforma artei contemporane. În muzică, de pildă, experimentele disonante ale bruitismului secolului XX nu au reuşit, căci operele lipsite de consonanță (din punctul de vedere al armoniei compoziției) şi de ritmicitatea pulsației nu s-au putut impune în fața creațiilor lui Haydn, Mozart sau Beethoven. Credem că valoarea oricărei creații artistice este direct proporțională cu gradul în care opera răspunde necesităților psiho-afective sau de ordin spiritual ale oamenilor. Doar ceea ce este al tuturor poate aparține fiecăruia dintre noi. Arta preistorică a răspuns atât necesităților omului din paleolitic, cât şi întrebărilor omului contemporan. „Ea va fi deci, în primul rând, o artă animalieră, căci trebuie să acționeze asupra lumii animalelor, şi apoi va fi o artă realistă, căci animalul real, viu, aşa cum este el, trebuie să fie exact înfățişat, spre a fi lovit de arma magică a picturii.“[10]

---

inventarea instrumentului optic care a redimensionat cercetarea astronomică: telescopul. Unealta care a pavat drumul către acceptarea sistemului heliocentric al lui Copernic a fost plătită însă cu prețul unui proces al Inchiziției contra sa. La treizeci şi trei de ani după condamnarea lui Giordano Bruno la pedeapsa capitală, Galileo Galilei a primit o sentință mai „blândă“, fiind condamnat în 1633 la închisoare pe viață pentru bănuiala de erezie. Chiar şi după triumful cercetării științifice asupra dogmei, cartea sa *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (*Dialog despre cele două sisteme principale ale lumii*, 1632) a rămas peste două sute de ani în *Index Librorum Prohibitorum* al Vaticanului. Abia în 1979, papa Ioan Paul al II-lea a recunoscut public nedreptatea care i s-a făcut lui Galilei. Zece ani mai târziu, naveta spațială Atlantis a lansat în spațiu o sondă destinată explorării Sistemului Solar, care a primit numele marelui astronom în semn de omagiu față de activitatea sa în serviciul umanității.

[10] Brion, Marcel, *Homo pictor*, pp. 48-49.

Unele opere suprarealiste aparținând atât secolului XX, cât și irealismului fantastic medieval ne pot întoarce la Preistorie. În lipsa oricăror izvoare istorice la gurile cărora să aflăm originile muzicii ancestrale, ne putem întreba, ipotetic, dacă unele dintre creațiile muzicale contemporane ne pot purta, în amonte, către acel *etos* primordial. Prin prisma psihologiei abisale, putem presupune că unii creatori din secolul XX ar fi putut prelua, din subconștientul colectiv al umanității, aceleași idei prototipice de care s-ar fi putut folosi la fel de bine și oamenii din paleolitic. Un fel de „fugă înapoi" (Ștefan Niculescu). O mișcare retrogradă poate intersecta însă, la fel de bine, și fuga înainte a lui *Homo sapiens*. Muzicologul R.I. Gruber arăta (prin comparație cu practicile pantomimelor din Țara de Foc sau Ceylon) că „la fel cum, efectuând o numărătoare, sălbaticul revine întruna la obiecte concrete, palpabile […], tot așa și în muzică el tinde mereu să revină la o treaptă modală oarecare […], repetând-o la nesfârșit"[11]. Practicile muzicale se vor fi desprins, așadar, din gesturi, realizând o cinematică sonoră în care mișcările corpului vor fi ritmat primele cântece străvechi. Folosirea unui material melodic restrâns și imitarea sunetelor din natură (cântecul păsărilor) ne trimit cu gândul fie la muzicile repetitive, fie la *chants d'oiseaux* din secolul XX. Putem concluziona că forța afectivă a omului a fost dintotdeauna investită în practicile sale artistice. S-ar putea ca manifestările artistice ale Preistoriei să nu fie atât de departe de epoca contemporană, privind trecutul din perspectivă culturală.

Imaginile rupestre însumează abstractizarea mesajului artistic cu perfecțiunea realizării sale, arătând că în epoca

[11] Gruber, R.I., *Istoria muzicii universale*, p. 11.

de piatră exista un nivel de civilizaţie care a permis execuţia a ceea ce putem numi astăzi capodopere — creaţii artistice de o valoare excepţională. Picturile rupestre din Spania au intrat în patrimoniul universal în 1985, iar cele din Italia în 1979, fiind recunoscute de UNESCO ca valori artistice de primă mărime ale omenirii.

Ele înfăţişează scene de vânătoare, dansuri rituale sau războinice, dar cel mai adesea animale izolate. Cât despre explicaţiile ce li se pot da, acestea pornesc de la ipoteza cea mai elementară — o practică magică în folosul vânătorii — până la cea mai înaltă, adică reprezentarea simbolică a forţelor religioase care veghează rosturile cosmice şi riturile de iniţiere tribală.[12]

Magia nu creează arta, ci, exact invers, arta o dezvoltă, aşezând-o în centrul preocupărilor omului aflat în luptă permanentă cu mediul presărat de primejdii, atunci când pământul se cutremură şi tavanul grotei se prăbuşeşte, când copacii sunt despicaţi de fulgere orbitoare şi tunetele asurzesc, când vântul poartă neliniştea prin freamătul copacilor şi răgetul fiarei care este aproape. Lupta zilnică contra forţelor naturii nu a fost decât pasul către conştientizarea nimicniciei omului în faţa furtunilor şi cataclismelor, în faţa spectacolului macabru al vânătorii. Omul va resimţi astfel consecinţele dezastrelor naturale într-o lume sălbatică şi primejdioasă, pe care va încerca să o îmblânzească încă de la început, prin mijlocirea forţelor supranaturale. Membrii comunităţilor tribale nu au fost vrăjitori, ci primii creatori ai modei „unisex“ — colecţia de vară-iarnă din era glaciară: hainele de piele *full grain* aveau, ca bonus, şi părul animalelor

[12] Benoist, Luc, „Arta rupestră“, în *Istoria ilustrată a picturii*, p. 1.

pe ele! Recuzita se va fi născut din spectacolul celor doi protagoniști ai neamului omenesc: bărbatul şi femeia.

Bărbatul, explorator al câmpiilor, al pădurilor, navigator pe râuri şi care iese din caverne pentru a studia constelațiile sau norii, bărbatul cu funcția sa idealistă şi revoluționară, va pune stăpânire pe lucrurile pe care i le fabrică femeia, pentru a face treptat din ele instrumentul expresiv al lumii de abstracțiuni care îi apare în mod nedesluşit. Astfel, încă de la început, cele două mari forțe omeneşti realizează acel echilibru care nu va fi niciodată sfărâmat.[13]

Privind cultura materială din perspectivă antropologică, omul va fi creat, aşadar, forma uneltelor sale după modelul oferit de natură. Primele arme de vânătoare vor imita ciocurile păsărilor sau dinții animalelor, aşa cum sistemele RADAR şi SONAR aveau să fie proiectate, în secolul XX, după „sistemele de eco-locație" ale liliecilor şi delfinilor. Aplicațiile bionicii nu sunt, deci, atât de recente pe cât am avea impresia. Omul din comuna primitivă a fost, poate, cel mai aproape de mediul înconjurător, de natura care constituia habitatul său şi, din acest punct de vedere, ar putea fi un exemplu şi pentru cei care au uitat astăzi respectul datorat biosferei.

Ziua întreagă, el vede aceste animale vii, liniştite sau hăituite, păscând sau fugind, el vede maxilare care se deschid şi se închid, blănuri năclăite de sânge şi sudoare, piei încrețite ca scoarța arborilor, acoperite cu straturi de praf ca stâncile. Seara, în peşteră, jupoaie animalele moarte, vede oasele apărând sub cărnurile sfâşiate, aponevrozele strălucind pe suprafețele dure, studiază frumoasele bolți netede ale cavităților şi ale capetelor articulate, arcul coastelor,

[13] Faure, Élie, *op. cit.*, p. 56.

vertebrelor, pârghiile rotunde ale membrelor, puternicele armături ale bazinului şi omoplaților, fălcile pe care înfloresc dinții.[14]

Omul primitiv a fost un naturalist prin vocație şi, chiar dacă nu a dispus de mijloacele fizicii şi ale ciberneticii în cunoaşterea sa limitată la experiența empirică, acest lucru nu l-a împiedicat să observe anumite proprietăți ale sistemelor biologice în vederea realizării unor unelte. Golul datorat lipsei culturii tehnice, care ne determină nouă, contemporanilor, existența şi face previzibilă soarta civilizației noastre, a fost umplut de *comunicarea verticală*, prin crearea unor „sanctuare" în care se oficiau ritualuri menite să le asigure vânătorilor un ajutor supranatural. Putem vorbi, ca Marcel Brion, despre *vraja cinegetică* „dovedită de imaginile de săgeți şi sulițe întipărite pe trupurile animalelor"[15]. Vânătoarea era o îndeletnicire fără de care omul nu ar fi putut supraviețui, ca specie, şi care nu cunoştea sensul uciderii animalului din plăcere. *Homo sapiens* a fost, într-adevăr, *omul inteligent*, căci pentru el vânatul era trebuincios exclusiv hranei. Arta epocii paleolitice este mărturia perfectei armonii care a existat între om şi natură la acea vreme, fiind expresia spiritului animist care va fi însufleţit o epocă crudă dar, paradoxal, echilibrată. Interacțiunea ființelor acestui univers cu mediul este mărturia faptului că omul din comuna primitivă a fost primul ecologist, a cărui organizație era propria comunitate — tribul. Reprezentările sale artistice pot fi interpretate ca tot atâtea *manifeste* pentru noi, circumscrise relației cu natura. Ele pot fi caracterizate prin existența lor certă şi prin apartenența la o lume unde

[14] Faure, Élie, *op. cit.*, p. 67.
[15] Brion, Marcel, *op. cit.*, p. 36.

realitatea simbolică devine expresia existenței nevăzute. Omul alege natura ca sursă a inspirației sale creatoare, deoarece aceasta este pentru el teatrul explorărilor sale. Prin manifestările artistice, pictorul cavernelor va dori nu doar să îmblânzească forțele naturii, ci să le și glorifice. În egală măsură, putem vorbi aici de un act de comunicare, prin intermediul reprezentărilor figurative, căci „imaginea semnificată e opera spontană a fanteziei, din moment ce semnul prin care omul se înțelege cu alt om presupune imaginea și, prin aceasta, limbajul“[16]. Arta rupestră devine astfel un act de comunicare prin intermediul semnelor-imagini. Conținutul ei, provenit din negura timpului, stârnește astăzi uimire, admirație, consternare. Dar oare nu este acesta indiciul resurecției unei culturi care supraviețuiește făuritorilor ei, prin simplul fapt că o lume dispărută prinde din nou viață în ochii privitorilor contemporani? Strămoșii noștri devin astfel contemporanii noștri, prin intermediul operelor nemuritoare pe care le-au creat încă de pe când populau peșterile.

În scânteierile focului care străpung opacitatea beznei, siluete se profilează, parcă pe furiș, pe tavanul grotelor. Spiritele animalelor omorâte în timpul vânătorii se întorc în mijlocul celor care le-au sacrificat, pentru ca și neamul lor să poată să trăiască așa cum o cere legea naturii. În semn de recunoștință pentru că s-a lăsat omorât, omul va venera animalul, pe care îl va înălța la rangul de spirit sau de părinte protector al tribului. Generațiile viitoare vor deveni urmașii săi direcți. Alianța totemică s-a înfăptuit.[17] Arta

[16] Croce, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, pp. 98-99.

[17] Lévi-Strauss, Claude, (1908–2009), exponent marcant al antropologiei structurale din secolul XX, publică în 1962 cartea *Le totémisme*

este chemată să pecetluiască, pentru posteritate, acest legământ. Imaginile simbolice devin narațiunea istorică a ceea ce s-a întâmplat şi purtătoarele unor mesaje tainice. Dacă ambiguitatea nu ar învălui sensurile imageriei preistorice, nu am putea vorbi despre picturile rupestre în termenii limbajului artistic, nu le-am considera capodoperele umanității din zorii istoriei, nu le-am putea admira ca obiecte estetice care se cer a fi contemplate în tăcere. Sensurile profunde ale pictogramelor murale rămân ascunse, dar percepția estetică nu se poate sustrage, în prezența legii nescrise a Frumosului care le guvernează compoziția.

Dacă pictura ar fi, aşa cum au susținut numeroşi teoreticieni, doar o imitație sau o reproducere de obiecte şi date, atunci ea nu ar fi artă, ci un lucru mecanic şi practic; dacă pictorii ar fi, cum susțin alți teoreticieni, nişte inşi care combină linii şi culori cu o iscusință deosebită în a găsi efecte, atunci ei nu ar mai fi artişti, ci nişte tehnicieni inovatori; dacă muzica ar consta într-o echivalentă combinație de tonuri, am putea realiza atunci paradoxul lui Leibniz şi al părintelui Kircher[18], după care se pot compune partituri

---

aujourd'hui, în care identifică patru situații distincte cu privire la totemism: (1) specii de animale sau plante identificate cu un grup, (2) specii de animale sau plante identificate cu un individ, (3) un animal sau o plantă identificat(ă) cu un individ, (4) un animal sau o plantă identificat(ă) cu un grup.

[18] Athanasius Kircher, S.J. (1601–1680), umanist german, a fost autorul monumentalei scrieri *Musurgia Universalis*, *sive ars magna consoni et dissoni* (1650), care conține o surprinzătoare tehnică pentru realizarea unor compoziții muzicale (polifonice) care prefigurează determinismul serial dodecafonic al celei de-a doua Şcoli vieneze. Tot la Kircher întâlnim şi teoria corespondenței dintre sunet şi culoare, o idee pe care o vor îmbrățişa, peste secole, compozitorii Aleksandr

fără a mai avea idee despre muzică, şi ne-am putea teme, aşa cum a făcut Proudhon în cazul poeziei şi Stuart Mill în cazul muzicii, că, odată cu epuizarea numărului de combinații posibile de cuvinte şi de note, activitatea poetică şi muzicală va înceta să mai existe în această lume.[19]

Putem observa, chiar şi la o sumară privire asupra culturii muzicale a secolului XX, că nu puține sunt partiturile ale căror note, atunci când sunt transformate în sunete, ne introduc în universul *atonal*. La antipod, pictura rupestră încifrează şi conservă armonios informații din epoca pietrei. Prin suflul estetic care o animă, ea farmecă, dar nu o lume dispărută, ci privitorii moderni din contemporaneitate. Prin prisma percepției noastre, pictura rupestră pare a fi o creație artistică în virtutea simplului fapt că poate să emoționeze, să fascineze, să încânte.

Nikolaevici Scriabin (1872–1915) şi Arnold Schönberg (1874–1951). Schönberg vorbeşte despre „melodie-sunet-culoare" (*klangfarbenmelodie*) în cartea sa *Harmonielehre* (1911).

[19] Croce, Benedetto, *op. cit.*, p. 193.

Capitolul III

Fundațiile viitorului

Se poate spune că, privind cu mult în urmă trecutul, omenirea noastră încearcă un fel de surpriză extraordinară, un fel de mutație…

Jean-Jacques Servan-Schreiber

În matematică, o mulțime este un ansamblu de elemente identificabile prin enunțarea unor proprietăți pe care acestea le au în comun. Publicul este tot o mulțime strânsă laolaltă, formată din indivizi care asistă, direct sau indirect, la spectacolul vieții. Arta este doar una dintre formele de manifestare ale existenței umane, pe care publicul o trăieşte prin actul receptării. Percepția, ca un reactiv, produce coagularea grupurilor prin atenția colectivă sau poziționarea globală față de evenimentele din mediul înconjurător.

În fața unui copac lovit de „străfulgerarea din cer", în bubuitul asurzitor al tunetelor, în fața flăcărilor care îl mistuie, strămoşii noştri vor fi văzut în acest fenomen (pentru noi, altfel, natural şi firesc) un spectacol al forței şi măreției naturii dezlănțuite. Prezența lor, plină de teamă şi uimire, la locul unde s-au prăvălit „semnele din cer", fulgerul şi focul, a precedat formarea acelui curent de opinie — la nivelul întregii comunități tribale — care va fi ridicat

„scena“ dramaticei întâmplări la rangul de sanctuar. Este de presupus formarea mulțimii în jurul sursei de căldură şi lumină. Comportamentul decurge nemijlocit din părerile membrilor grupului, iar opinia se formează prin intermediul comunicării. Pentru troglodiți, înțelesul lucrurilor era, invariabil, identic. De pildă, focul va fi fost neîndoielnic sacru. Această percepție normativă asupra jerbei flăcărilor roşietice era atât o sumă a trăirilor individuale, cât şi produsul convingerilor împărtăşite de întreaga comunitate. Acțiunea de a scruta natura i-a permis omului cavernelor să înregistreze cu perspicacitate, în memorie, toate detaliile pe care le va reprezenta, ulterior, pe suprafețele pietroase.

E de la sine înțeles că artistul preistoric picta din memorie. Nu ni-l putem închipui făcând schițe „după model“, nici desenând pe viu saltul unei antilope, fuga unui bizon sau maiestuoasa monumentalitate a mamutului. Nu doar că picta din memorie, după amintiri înregistrate cu o acuitate a observației foarte rapide, dar şi în condiții de lumină foarte precare, în adâncul peşterilor lungi de sute de metri, departe de lumina zilei, şi uneori urcat pe schele care-i îngăduiau să decoreze suprafețe de stâncă unde mâna sa nu putea ajunge; trebuia deci să se ridice pe o construcție de bârne prinse în curmeie ca să lucreze în voie, exact aşa cum făcea şi Michelangelo pentru plafonul Capelei Sixtine — dacă este să reluăm comparația între Lascaux şi faimoasa capelă a Romei.[1]

Imitația va fi, pentru oamenii din preistorie, „metoda“ de a dobândi putere asupra lumii văzute pe căi nevăzute, şi astfel vor prinde contur, pe stâncile peşterilor, imagini

[1] Brion, Marcel, *op.cit.*, p. 33.

animaliere în cele mai mici detalii. Picturile rupestre exprimă un raport de identitate între vietățile din lumea reală şi semnele pictate sau incizate în piatră.

Fără doar şi poate, formele manifestărilor artistice păstrate până la noi înveşmântează un conținut ideatic care provine adesea, ca şi lumina stelelor, dintr-un trecut foarte îndepărtat. Faptul că neamurile şi-au cheltuit resursele şi energia pentru a plămădi materia ca să poată exprima — adică *să comunice* — exploatând formele de relief, fie că acestea erau mici neregularități în suprafața rocilor (ca la Altamira) sau, dimpotrivă, întinderi vaste de pământ fără denivelări însemnate (ca la Nazca), atestă importanța care va fi avut-o pentru om activitatea creatoare. Omul a fost şi a rămas, din paleolitic şi până în prezent, aceeaşi ființă cugetătoare, aceeaşi odraslă zămislită din Adam şi Eva. Am putea crede, la fel ca sociologul german Tönnies[2], că rădăcinile ansamblului de păreri şi convingeri individuale, împărtăşite de colectivitate — deci la nivel de grup — sunt gândirea şi voința. Gânditorul de la Hamangia este poate cel mai bun exemplu: imaginea plastică tridimensională a unui personaj îngândurat, aflat într-o poziție meditativă, sprijinindu-şi capul în mâini, atestă capacitatea artistului din neolitic de a sonda ceea ce este mai general în om — aici, prin limbajul sculpturii (figura 5). Acest demers este un act de voință, izvorât din puterea psihică de a canaliza, conştient sau nu, talentul nativ şi îndemânarea dobândită. Simbolurile capabile să semnifice au fost tălmăcite, poate,

[2] Ferdinand Julius Tönnies (1855–1936), sociolog german care a revoluționat teoriile privitoare la relațiile umane în grupuri sociale, prin prisma conceptelor sale *Wesenwille* (voința naturală) şi *Kürwille* (voința rațională).

în mod diferit de cei cu care au venit în contact de-a lungul istoriei, dar au fost privite cu aceiaşi ochi, aparținând aceloraşi *Homo sapiens*, din spații şi timpuri diferite. Prin urmare, Gânditorul moştenit de la cultura neolitică din Dobrogea are cu certitudine astăzi un public care l-a consacrat sub numele pe care îl poartă. Descoperirea arheologică a străvechii statuete ceramice a însemnat şi alegerea unei interpretări date acesteia, conform angajamentului omului contemporan față de propriul sistem de convingeri, responsabil pentru aprecierea unanimă şi pentru triumful semnificației acordate idolului de lut: personificarea, stilizată, a lui *Homo sapiens* — ființa cugetătoare.

Figura 5. Desen inspirat de imaginea Gânditorului

La o privire mai atentă, opiniile conțin, cel puțin potențial, tendința de excludere a unor alte opinii, apreciate explicit sau implicit ca nesatisfăcătoare. Simpla formulare a unei păreri vorbeşte despre credința celui care o lansează că propria opinie este cea corectă, iar alte opinii sunt fie „false", fie nu acoperă părți importante din adevărul pe care cel ce formulează opinia caută să îl releve. Acest raport de „exclusivitate" este prezent în exprimarea fiecărei opinii.[3]

După ce a găsit picturile rupestre în grota de la Altamira, Don Sautuola, convins de importanța lor arheologică, a ținut să împărtăşească lumii aceste descoperiri. Părerea sa a contravenit însă opiniei majoritare a oamenilor de ştiință ai momentului, care nu puteau accepta alte idei decât cele proprii, din considerente legate mai mult de conformism. Cu atât mai mult atunci când vocea diferită (sau *eterofonia*) aparținea unei persoane al cărei nume nu constituia, la acel moment, o autoritate în materie. Atunci când au fost descoperite şi alte picturi asemănătoare în grotele Lascaux şi Les Eyzies-de-Tayac din Valea Vézère (sud-vestul Franței), consensul asupra autenticității picturilor rupestre a cuprins întreaga comunitate ştiințifică. Normativitatea noii opinii s-a impus apoi şi în spațiul public.

După Ferdinand Tönnies, în cartea sa fundamentală *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), diferențiem, de la bun început, conceptul de „comunitate" (*Gemeinschaft*), în sens de asociere specifică mediului rural (reglementată prin cutumele nescrise ale tradiției), şi conceptul de „societate" (*Gesellschaft*), în sens de coabitare într-un mediu în care îndatoririle tradiționale (familie, religie) se estompează în

[3] Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina; Corbu, Nicoleta, *Istoria comunicării*, p. 56.

favoarea unor relații obiectivate de factori economici și politici. Aici poate interveni o prefacere semnificativă la nivelul percepției colective față de același obiect, de pildă față de pictura rupestră, pentru că, dacă acei contemporani ai desenelor incizate pe rocile de la Val Camonica se aflau în *Gemeinschaft* — înțelegând natura, materia și realitatea obiectivă ca *religie*, fie ea și într-o formă incipientă (precum animismul) —, noi, oamenii din secolul XXI, percepem existența în funcție de *opinia publică*. Aceasta determină atenția (care coagulează mulțimea) față de forma și conținutul vieții. De asemenea, putem observa interacțiunea dintre *Gemeinschaft* și *Gesellschaft*, precum și procesul de aculturație al populațiilor care au adoptat comportamentul culturii dominante — civilizația urbană. Potrivit Memorandumului semnat de Robert Redfield, Ralph Linton și Melville J. Herskovits în 1936, „aculturația înțelege acele fenomene care rezultă atunci când grupuri de indivizi având culturi diferite ajung în contact permanent cu schimbări ale modelului cultural original al unuia sau al ambelor grupuri“[4]. Așadar, putem concluziona că toate componentele sistemului cultural, privit în ansamblu, se restructurează prin contactele dintre culturi diferite, care vor fuziona, în final, în creuzetul culturii globale. În acest proces transformațional, rolul determinant îl are opinia publică, care determină și apariția criticilor, respectiv diseminarea opiniei

[4] „Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups“, din Redfield, Robert; Linton, Ralph; Herskovits, Melville J., „Memorandum for the study of acculturation“, în *American Anthropologist*, p. 149.

care poate genera grupuri „pro“ şi „contra“. De pildă, tinerii din mediul rural, care au plecat de acasă pentru a munci şi locui în oraşe, au adus blugii „universal valabili“, asortați cu tricouri *casual*, cu sacouri, cămăşi sau bluze lejere ori mulate pe corp, în regiunile în care, până nu demult, doar portul tradițional era acceptat. Dansurile populare, legate odinioară de rituri sau ceremonii agrare, au fost înlocuite de jocul mişcărilor ritmate, în discoteci. Acest subiect este privit de unii contemporani drept consecința inevitabilă a progresului, iar de alții ca o pierdere pentru civilizația noastră. Divergențele de opinie pot îmbrăca, alteori, forme radicale, aşa cum a reținut istoria parcursul crizei iconoclaste care a zguduit lumea creştină a primului mileniu de după Hristos. Vreme de un secol, „opinia publică“ din Bizanț şi de pe întreg cuprinsul Europei creştine a fost scindată între *iconoclaşti*, adepții distrugerii icoanelor (care vedeau în acestea o cale spre idolatrie) şi partizanii figurativului sacru, *iconodulii*, care se opuneau distrugerii lor. Chiar dacă adversarii icoanelor au fost împărați ai Bizanțului, opinia publică a învins, ca formă a voinței colective, identificându-se cu religia — împărații sfârşind prin a fi, ei înşişi, puşi la stâlpul infamiei —, interpretare ce nu contrazice tezele lui Tönnies. Alte situații, mai puțin tensionate, decurg dintr-un proces sincretic, cum este cazul mediului religios brazilian, rezultat în urma fuziunii credinței romano-catolice (adusă în America Latină de misionarii creştini) cu străvechile rituri africane.

Poate că una dintre principalele însuşiri ale publicului este, paradoxal, aceea de a fi critic. Capacitatea publicului de a se împotrivi nu exprimă altceva decât adeziunea la voința colectivă a indivizilor care formează grupul. Doar atunci când încetează a mai opune judecăți, publicul se

disipează în mulțime — prin uniformizare —, devenind o masă omogenă, care apoi se va pulveriza în individual. Astfel, putem explica unele experimente sonore moderniste, care, în pofida unor eforturi de a fi impuse conştiinței sociale ca „valori", nu au reuşit să adune în sala de concert un număr de spectatori măcar egal cu cel al muzicienilor aflați pe podium. În lipsa publicului, doar experimentatorii şi câțiva partizani ai acestora au rămas în sala de concert. Oare de ce muzica lui Beethoven, care provine dintr-o epocă relativ îndepărtată, coagulează majoritatea melomanilor de astăzi, umplând filarmonicile până la refuz? Ştefan Niculescu pare să ne ofere un răspuns în cartea sa, *Reflecții despre muzică* (1980), atunci când scrie studiul închinat lui Beethoven.

Se spune pe drept: „Beethoven trăieşte printre noi", şi faptul se verifică prin numărul impresionant de concerte, discuri, studii etc. care îi sunt dedicate fără încetare şi pretutindeni. Dar tot atât de corect s-ar putea spune, printr-o substituție: „Noi trăim prin Beethoven" — realitate de care suntem mult mai puțin conştienți, deşi o întregeşte complementar pe cea dintâi.[5]

Cauzalitatea inelară dintre trecut şi viitor determină relativizarea percepției operei de artă. Până la urmă, pictura rupestră sau pictura renascentistă, odată intrată în câmpul comunicării de masă, alături de muzica veche sau de muzica din perioada clasicismului, devin *artă contemporană* — bunuri estetice ale epocii noastre —, întrunind, plenar, consensul opiniei publice. Mai mult, sesizăm un paradox, şi anume că arta contemporană, în această accepțiune, provine de cele mai multe ori din trecut. De altfel, inspirația

[5] Niculescu, Ştefan, *Reflecții despre muzică*, p. 231.

artistică inovatoare, în cazul marilor artişti precum primii clasici vienezi, stă la baza unor opere care aparțin prezentului continuu.

Sonata atinge cu Beethoven apogeul dezvoltării ei multiseculare şi vădeşte, la acest autor, o schemă similară tragediei antice sau clasice (Beethoven şi-a declarat deseori marea admirație pentru Shakespeare). „Expunerea «personajelor tematice», conflictul lor şi deznodământul final alcătuiesc trei etape (expoziție, dezvoltare, repriză) asemănătoare faimoasei triplete hegeliene (teza, antiteza şi sinteza).“[6]

Prin urmare, la Beethoven distingem forma muzicală a sonatei ca o dramă, ca o tragedie în care personajele, aflate într-o conflictualitate puternică, sunt chiar ideile muzicale care modulează de la o tonalitate la alta. Sonata, fiind compusă din materia primă a tonalității, sub semnul armoniei muzicale, exprimă ceea ce este peren în om — aspirația către echilibrul statornicit între rațiune şi intuiție. Opera apare astfel eliberată de orice condiționare istorică. O percepem ca pe o realitate sincronă, fie că este o pictură de Hieronymus Bosch sau de Magritte, fie că este o tulburătoare operă de Mozart sau de Giacomo Puccini.

Epoca maşinilor, odată cu revoluția energetică adusă de combustibilii fosili (hidrocarburi) şi electricitate, a stat la baza accelerării proceselor transformaționale ale societății moderne. Publicul marcat de impactul tehnico-ştiințific asupra societății a resimțit decalajul intervenit între schimbările bruşte survenite şi propria capacitate de adaptare la aceste schimbări. Influența tehnologică asupra experienței socio-culturale nu a fost atât de dramatică în epocile trecutului. Evul Mediu, plecând de la moştenirea Antichității,

[6] Niculescu, Ştefan, *Reflecții despre muzică*, p. 232.

a culminat cu reîntoarcerea la trecutul elenistic, odată cu Renașterea. Amploarea tiparului a netezit calea către viziunea multiplicității din epoca modernă — triumful heraclitic în Galaxia Gutenberg —, facilitând expansiunea informației până la momentul în care aceasta va fi ajuns să se identifice cu societatea. Calea ferată și șoseaua au imprimat mișcării *rapiditatea*. De la arterele de comunicație rutieră și feroviară de la începutul secolului XX la magistralele de date de la începutul secolului XXI, omenirea a făcut un salt echivalent cu cel de la Pământ la stele. Dar, mai înainte de societatea informațională, datorată rețelei informatice mondiale și, implicit, mijloacelor tehnice, contextul social a fost pregătit de apariția unui conținut colectiv, vehiculat prin intermediul presei scrise și audiovizuale. Parafrazându-l pe McLuhan[7], am putea crede că mesajul se confundă cu „mesagerii", respectiv cu mijloacele de comunicare în masă: ziarul, radioul, televiziunea. Mijloacele tehnologice fac astăzi posibilă globalizarea consumului cultural, care nu mai este apanajul unui mic cerc de indivizi, ci se adresează unui public extins la scară planetară. Cu o singură condiție: să poarte un mesaj de interes general.

În alți termeni, nimeni nu interzice ca prin mijloacele de comunicare în masă să fie transmise mesaje care se adresează unui grup restrâns, numai că un astfel de mesaj nu va întruni o audiență largă. Mediul realizează un gen de

[7] Marshall McLuhan (1911–1980), filosof și teoretician al științelor comunicării, se identifică cu Programul pentru Cultură și Tehnologie (*Program for Culture and Technology*) al Universității din Toronto, al cărui director a fost (din 1963). Aforismul său celebru, „the medium is the message", sintetizează propriul punct de vedere cu privire la influența puternică a mijloacelor de comunicare în masă asupra societății.

joncțiune strategică cu audiența. Acest binom, mijloc de comunicare–audiență, solicită, „comandă" un mesaj cu largă adresabilitate. Mijlocul de comunicare şi forța acestuia impun şi conduc la un lucru surprinzător: compatibilitatea mesajului cu audiența.[8]

În comuna primitivă, existența picturii era condiționată de un consum bazat pe ritual, care angaja toți membrii colectivității. Funcția religioasă a imageriei rupestre polariza atenția colectivă prin imaginile sacre, aşa cum astăzi atenția opiniei publice este captată de mass-media. Altfel spus, democratizarea creației artistice — ca proces menit să asigure o largă participare a indivizilor la diseminarea informației — a transformat funcția ritualică a receptării într-un „ceremonial" recepționat prin cablu sau pe calea undelor. René Berger arăta în cartea sa, *Mutația semnelor* (1972), că principala cauză a tuturor transformărilor din ultima vreme este ceea ce autorul numeşte „tehnocultură", prin care se referă nu doar la geneza valorilor materiale şi spirituale ale omenirii, ci, mai cu seamă, la revoluția în comunicare, datorată progresului tehnologic. De pildă, vizitarea unui muzeu nu mai necesită astăzi prezența fizică, ci este posibilă şi printr-un tur „virtual", grație tehnologiilor informatice care relativizează noțiunea distanței fizice. Omenirea a păşit, odată cu Neil Armstrong, pe Lună, privind craterele selenare prin ochiul odinioară magic al camerei de filmat — banalul *webcam* de astăzi. René Berger, succesor al tezelor lui Walter Benjamin prin viziunea sa tehnologizantă asupra culturii, introduce conceptul de „conştiință amalgam", care nu mai deosebeşte originalul de reproducere. Aceasta prin simplul fapt că raportul heraclitic

[8] Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina; Corbu, Nicoleta, *op. cit.*, p. 182.

Unu-Multiplu a suferit o mutaţie, odată cu naşterea unui public eterogen, determinată de noile raporturi de comunicare instituite de mass-media. Interesul colectiv a fost şi este pragmatic. Putem presupune că va rămâne neschimbat şi pentru generaţiile viitorului, pentru că aşteptările oamenilor sunt de ordin concret, urmărind adesea finalitatea imediată. Dacă vreme de milenii ne-am îndeletnicit cu aratul pământului pentru a ne bucura de roadele sale, astăzi automatizăm, robotizăm sau folosim ingineria genetică pentru a obţine acelaşi rezultat: *panem nostrum quotidianum.*

Cultura s-a mulat, din neolitic, după modelul agriculturii: holde, semințe, seceriş, totul bazându-se pe ideea că bunurile trebuie întreţinute în vederea unei moşteniri pe care suntem datori să o perpetuăm. O cultură-capital, deci, ale cărei interese cumulative făceau din spiritul cultivat un spirit cultivator. Or, acestui model tinde să i se substituie, astăzi, cel impus de tehnică sub forma *tehnoculturii*.[9]

Dacă ne raportăm doar la cultura materială, observăm că peşterile oamenilor preistorici au fost înlocuite, în epoca modernă, de tunelurile subterane. Adevărata aventură a căilor de comunicaţii în lumea subpământeană începe odată cu străpungerea masivului Mont Cenis şi realizarea primului tunel de cale ferată în Alpi (Fréjus). Acesta leagă nordul Italiei de sudul Franţei şi a fost deschis traficului feroviar în 1871. Lucrările de excavaţie au început în 1857, simultan, din ambele ţări, de la Modane (Franţa) şi de la Bardonecchia (dinspre peninsulă). După treisprezece ani de săpături neîntrerupte, cele două echipe de muncitori nu au ajuns în lăcaşul lui Hades, ci şi-au dat mâna în subteran, departe însă de lumina soarelui. Lungimea totală a galeriei

[9] Berger, René, *Mutaţia semnelor*, p. 30.

era inițial de douăsprezece mii opt sute de metri. O altă capodoperă inginerească a umanității va fi realizată, apoi, între sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, tot în Alpi: tunelul Simplon. Este una dintre cele mai mari construcții subterane din lume, care a permis deschiderea unei căi de comunicație feroviară între Italia şi Elveția. Terasamentul subteran măsoară nouăsprezece mii opt sute trei metri. Lungimea sa a fost depăşită abia în 1978 de cea a tunelului Daishimizu construit în Japonia. Acesta măsoară douăzeci şi două de mii două sute de metri şi a rămas cel mai lung tunel de cale ferată din lume, până când un alt tunel, construit tot în arhipelagul nipon, a doborât orice record în materie de construcții feroviare subterane. Legând insulele Honshu şi Hokkaido, Seikan Tonneru trece pe sub Strâmtoarea Tsugaru (care desparte Oceanul Pacific de Marea Japoniei). Lungimea sa este de cincizeci şi trei de mii opt sute cincizeci de metri, din care un tronson de douăzeci şi trei de mii trei sute de metri este realizat sub nivelul mării. Construcția a demarat în 1971 şi a fost finalizată în 1988. Trenuri care seamănă mai mult cu avioanele (figura 6), precum Shinkansen, pot atinge o iuțeală amețitoare: 443 km/h (1996). Acest record a fost însă şi el depăşit de viteza de peste 500 km/h a trenului Maglev (cu levitație magnetică) de la Shanghai (2003). Competiția continuă. Capodopera de inginerie a japonezilor, demnă până nu demult de un scenariu SF, a fost parțial întrecută, în 1994, de un nou tunel european, Channel Tunnel (care leagă Franța de arhipelagul britanic). Tronsonul de sub nivelul mării măsoară treizeci şi şapte de mii nouă sute de metri, având traseul submarin mai lung cu peste paisprezece mii de metri decât cel al rivalului japonez. Cursa

rămâne, aşadar, deschisă, iar temeliile trecutului devin astfel fundațiile viitorului.

Dacă am spune, ca McLuhan, că mediul este mesajul, am putea conchide că peşterile omului modern, chiar dacă nu sunt decorate cu picturi preistorice, sunt tot opere de artă, prin monumentalismul lor. La fel de utilitare precum cavernele reprezentărilor rupestre, drumurile noastre subpământene nu au fost proiectate din rațiuni estetice, ci funcționale. Prin ele aleargă astăzi maşinile, metrourile şi trenurile de mare viteză, care perindă oamenii prin litosferă.

Figura 6. Concept artistic: „Mai iute ca săgeata“

Dacă evoluția căilor de comunicare a luat o întorsătură neaşteptată prin *noile* caverne din beton şi oțel ale omului modern, atunci şi dezvoltarea canalelor de comunicare va fi fost tot la fel de spectaculoasă. În anul în care tunelul Simplon a fost dat în exploatare în Europa, s-a produs şi

debutul radiofoniei, pe continentul nord-american: la data de 24 decembrie 1906, cercetătorul canadian Reginald Aubrey Fessenden (1866–1932), colaborator al lui Thomas Edison, a experimentat prima transmisie a vocii umane şi a muzicii pe calea undelor.

Telegraful *wireless* avea să devină, curând, regele mass-media, detronând ziarul. Radioul, devenit omniprezent şi indispensabil pentru funcționarea altor mijloace tehnice precum vapoarele, dirijabilele şi avioanele, avea să fie detronat, la rândul său, de un alt mijloc de comunicare ce nu se mai adresa doar auzului, ci şi simțului vizual al lui *Homo sapiens*: televiziunea, cea care avea să se strecoare şi să prolifereze, insidios, în conştiința socială devenită dependentă de micul ecran, încă din a doua jumătate a secolului XX. Dar şi aceasta, cu toți sateliții geostaționari care asigură transmisiile *live* din orice colț al planetei, se clatină astăzi, în era informatică, în fața *Inter*national *Net*work. Cert este că telecomunicațiile — radioul, televiziunea, Internetul — au înlocuit străvechile petroglife, relativizând distanța şi împlinind profeția lui McLuhan, sintetizată în două cuvinte: *global village* (satul planetar).

Saltul de la „instantaneele" bidimensionale din preistorie, cu reprezentări animaliere sau ale unor simboluri rămase încă indescifrabile, la imaginile tridimensionale obținute astăzi prin intermediul razelor laser (hologramele) reprezintă însăşi evoluția comunicării. Mutația semnelor nu presupune însă transformarea intonației comune, ci raportarea acesteia la un nou sistem de valori instituit de arta contemporană.

Capitolul IV

Hermenauții

Oamenii au stele care nu sunt aceleaşi. Pentru unii, care călătoresc, stelele sunt călăuze. Pentru alții, nu sunt decât nişte luminițe. Pentru savanți, ele sunt nişte probleme.

Antoine de Saint-Exupéry

Sub apele Mediteranei s-au ascuns, timp de peste două milenii, în epava unei nave descoperite abia la începutul secolului XX, obiecte de mare valoare pentru arheologi, statui de bronz şi marmură, precum şi un tezaur de monede.[1] Printre acestea s-a descoperit şi un artefact ciudat, care a primit numele insulei lângă care s-a găsit epava: Antikythera. Examinarea ulterioară a obiectului a scos la lumină o maşinărie complexă — un sistem tehnic miniaturizat. Această operă a inginerilor antici este o autentică bijuterie, prin componentele sale de mecanică fină executate cu perfecțiune artistică. „Sub suprafața veche şi calcifiată,

[1] În toamna anului 1900, întâmplarea a făcut ca o echipă de pescuitori de bureți să descopere în largul coastelor insulei Antikythera, la nord-vest de Creta, epava unei nave care transporta, se pare, o parte din prada de război a unui general roman — teorie bazată pe relatările din epocă ale scriitorului de limbă greacă Lucian din Samosata.

roți dințate de toate mărimile par îngrămădite în spațiul îngust. Dinții lor triunghiulari se îmbină însă desăvârşit, părând gata în orice clipă să se rotească."[2]

Inițial s-a crezut că este vorba despre un orologiu mecanic apărut, prematur, într-o epocă în care măsurarea timpului se realiza doar cu ceasul solar. Descoperirea ulterioară a semnelor zodiacale gravate la interior a fost indiciul că omenirea se afla în fața unui mecanism astronomic pe cât de vechi, pe atât de sofisticat, considerat de unii oameni de ştiință ca fiind primul calculator analogic. El depăşeşte în complexitate ceasul astronomic de la Praga, construit de Mikuláš de Kadaň în secolul al XV-lea, precum şi maşinile de calculat ale lui Pascal şi Leibniz. Funcționarea acestui sistem de piese, astăzi reconstituite, presupunea o sursă de energie (prin acționarea manuală a unei pârghii), mecanisme pentru reglarea energiei (ca într-o cutie de viteze) şi suprafețe circulare prevăzute cu diviziuni, pe care se citeau informațiile astronomice. Deşi este tributară sistemului geocentric, această maşinărie calculează multe date cu precizie — fapt care nu încetează să uimească, şi astăzi, oamenii de ştiință.

Tot cam pe atunci, Heron din Alexandria inventa o altă maşinărie la fel de surprinzătoare pentru noi (numită *Æolipylæ* de Vitruviu, în *De Architectura*), care transforma aburul în mişcare de rotație. Principiul turbinei lui Heron (descrisă în *Pneumatica* drept o sferă montată pe un cazan), respectiv transformarea energiei vaporilor de apă în energie

[2] „Beneath the ancient, calcified surface, delicate cogwheels of all sizes are jostling for space, their triangular teeth so perfectly formed it seems that any second they might start clicking round.", din Jo Marchat, *Decoding the Heavens*, p. 1.

mecanică, ar fi putut pune în mişcare economia lumii antice cu o iuțeală amețitoare. Revoluția industrială ar fi putut fi devansată, dacă motorul cu aburi ar fi fost folosit încă de pe când a fost descoperit. Să ne imaginăm că argonauții de odinioară, la bordul triremelor propulsate de forța aburului, şi nu de aceea a vâslaşilor, ar fi putut naviga de la Tomis până la Bojodurum — aşezarea celților devenită, după cucerirea romană, Castra Batava (actualul oraş Passau din Germania). Turbinele cu abur ale navelor fluviale n-ar mai fi avut nevoie de niciun condensator — o altă invenție strălucită, care transformă aburul înapoi în apă.[3] Problema motoarelor mari consumatoare de lichid[4] pentru a putea funcționa n-ar fi existat, în mijlocul apelor dulci. Plasarea turbinei în partea imersă a triremei (carena), după principiul vaselor comunicante (cunoscut în epocă datorită lui Arhimede), ar fi asigurat o funcționare eficientă. Lăsând însă deoparte speculațiile, artefactele din vechime par a ne comunica, paradoxal, lucruri cunoscute, chiar dacă rostul acestor maşinării rămâne adesea necunoscut.

În Irakul de astăzi, a fost descoperit, în prima jumătate a secolului XX, pe o colină de la sud-est de Bagdad (Khujut Rabua)[5], un alt artefact misterios aparținând Antichității: un recipient de lut (teracotă), nu prea înalt, a cărui formă

[3] Această invenție i se datorează lui James Watt (1736–1819), la origine constructor de instrumente muzicale. Rolul condensatorului a fost crucial pentru dezvoltarea motoarelor cu aburi, prin funcția sa de recuperator al apei în stare lichidă.

[4] Turbina lui Thomas Newcomen (1663–1729) avea aceeaşi problemă, nevoia continuă de apă. James Watt o va remedia, inventând condensatorul, care va economisi apa.

[5] O echipă de muncitori irakieni a descoperit acest obiect în timpul lucrărilor la o cale ferată, în 1936.

alungită aminteşte de un ou de struţ, care conţinea în interior o foiţă de cupru (înfăşurată ca un sul) şi o vergea de fier. Urmele de coroziune ale tubului din cupru au fost puse pe seama unui agent acid. Se presupune că vinul sau oţetul ar fi umplut interiorul etanşeizat de o rocă formată prin bituminizarea unor substanţe organice. Dacă acest dispozitiv, realizat cu mult timp înaintea pilei electrochimice a lui Alessandro Volta (1800), ar fi putut genera chiar şi o infimă cantitate de curent electric, atunci s-ar putea la fel de bine ca fenomenul electricităţii să fi fost cunoscut străvechilor populaţii din Orientul Mijlociu. Marjorie Senechal, profesor de istorie a ştiinţei şi tehnologiei la catedra de Matematică şi Statistică din cadrul Colegiului Smith (Northampton, Massachusetts), a declarat, citată de BBC, următoarele: „Nu cred că cineva poate spune cu siguranţă la ce au folosit, dar ele pot fi baterii, deoarece funcţionează“[6]. Aceleaşi incertitudini le avem astăzi şi în privinţa culturii spirituale. Dincolo de multitudinea ipotezelor şi a presupunerilor noastre, modernitatea picturilor rupestre va rămâne în continuare misterioasă, aşa cum misterioasă va continua să fie şi complexitatea rămăşiţelor unei culturi tehnice avansate, aparţinând Antichităţii. Erau cavernele spaţii expoziţionale pentru deliciul unor privitori înfometaţi din era glaciară? Erau angrenajele unor maşinării, precum cea descoperită lângă Antikythera, părţi ale unor jucării mecanice pentru amuzamentul anticilor? Vestigiile există, dar funcţionalitatea lor rămâne încă necunoscută (figura 7).

[6] „I don't think anyone can say for sure what they were used for, but they may have been batteries because they do work“, în „Riddle of «Baghdad's batteries»“, *BBC News*, 27.02.2003, http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/2804257.stm, accesat 2012.

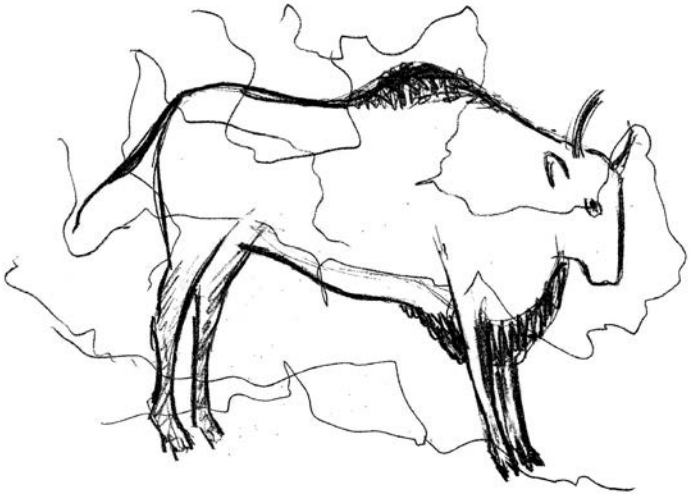

Figura 7. Crochiu după imaginea unui bizon de la Altamira

Singurul lucru cert este faptul că giuvaerele Antichității (dar nu cele realizate de măiestria bijutierului, ci de geniul ingineresc) sunt vestigiile unei „tehnoculturi" *avant-la-lettre* — pentru a folosi termenul consacrat de René Berger —, la fel ca reprezentările pictate pe rocile preistoriei. Să reținem faptul că picturile rupestre au necesitat sprijinul tehnicii atunci când distanța verticală a impus construcția unor presupuse schele sau eşafodaje, fără de care troglodiții nu ar fi putut ajunge la pereții pe care i-au pictat, aşa cum arată unii oameni de ştiință. De asemenea, „sălbaticii" cu înclinații artistice au avut de preparat culori din pigmenți minerali (ocru), dovedindu-se a fi şi cunoscători ai tainelor chimiei.

Percepția noastră despre lumile dispărute ar trebui reconsiderată. Dacă datele Jocurilor Olimpice puteau fi calculate de maşinării miniaturizate, dacă galvanizarea metalelor se putea realiza şi prin electroliză, dacă motoarele

cu aburi vor fi fost construite pe vremea lui Heron, atunci, cu siguranță, civilizațiile antice s-ar putea să fi fost mai avansate decât ceea ce ne arată cunoştințele pe care le avem despre ele. Lumea veche, la o privire eliberată de prejudecăți, s-ar putea asemăna cu un tablou desprins parcă din timpurile moderne. Cu o diferență: multiplicarea invențiilor. Raportul heraclitic Unu-Multiplu pare a-şi fi găsit împlinirea în zorii civilizației industriale, când aparatele antice, la origine unicate (sau realizate într-un număr limitat), au fost reproduse în serie, începând cu secolul al XVIII-lea.

De la războiul de țesut al Penelopei până la maşinăriile mecanice capabile să țească mai multe pânze deodată, activitatea lucrativă s-a mutat de acasă în fabrici şi întreprinderi.

Opoziția dintre Unu şi Multiplu o vedem transpusă din natură în atelierele lui Hefaistos, prin intensități, durate şi frecvențe hertziene. De la şoaptele rumorii abia auzite la zumzetele asurzitoare, de la instrumentul muzical cu o singură coardă la concertul în care un solist „înfruntă" orchestra, de la preludiul la unison al lui George Enescu la sincroniile[7] lui Ştefan Niculescu, această eternă confruntare sub semnul unității contrariilor îşi află originile tot în Antichitate.

Se ştie că filosoful şi matematicianul grec Pitagora, lucrând pe monocord, a formulat principiul potrivit căruia înălțimea unui sunet este invers proporțională cu lungimea coardei (sau a sursei sonore). Totodată, a constatat că primul sunet nou, ce apare în rezonanță după octava sunetului fundamental, este cvinta lui, dând astfel o bază fizico-matematică

[7] Sincronia este o formă muzicală inventată în secolul XX de academicianul Ştefan Niculescu (1927–2008).

unui fenomen cu atât de ample consecințe în teoria şi practica artei muzicale.[8]

Instrumentul cu o singură coardă nu avea nevoie de mai multe strune tocmai pentru că inventatorul său îl crease pentru observații ştiințifice, şi nu pentru probe de recital. Cu ajutorul său au fost descoperite tainele intervalelor muzicale. Cvinta perfectă, a cărei valoare exprimată matematic este 3/2, stă atât la baza sistemului de intonație netemperată care poartă numele marelui gânditor elin, cât şi la temelia proporțiilor unor volume din artele vizuale sau din arhitectură. Artiştii Renaşterii au contopit raporturile muzicale în sincretismul propriilor opere. Charles Bouleau, în *Geometria secretă a pictorilor*, numeşte *Primavera* lui Botticelli (care l-a inspirat pe Debussy să compună o lucrare vocal-simfonică inspirată de anotimpul ghioceilor) „grădină a spiritului". Aici armonia muzicală ar putea fi percepută prin diviziunea octavei (1/2) în intervalele de cvintă (2/3) şi de cvartă (3/4), transpuse geometric. Autorul francez arată, în acelaşi text, că „zeițe delicate dansează în sunetul muzicii numerelor"[9]. Această muzicalitate ascunsă nu poate fi auzită, ci doar percepută prin vibrațiile lăuntrice ale spiritului care intră în rezonanță cu opera de artă înțeleasă ca un *amalgam* de elemente sincretice. Dacă solul zeilor era rodnic într-ale tainelor celeste ale căror tâlcuri vor fi traversat Antichitatea până la noi, procesul de extracție a semnificațiilor adânci este, pentru noi, de-abia la început. Doar de câteva secole umanitatea s-a apucat să descifreze partitura culturii elenice, deşi intenții au existat încă din timpul regelui franc Carol cel Mare.

---

[8] Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, p. 111.

[9] Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, p. 92.

Astăzi, după milenii, incertitudinile parcă au sporit, pe măsură ce ne îndepărtăm, pe scara timpului, de acele vremuri care s-ar putea să nu fi fost prea diferite de cele cotidiene. Oamenii au căutat mereu să se depășească unii pe alții. Din rivalități s-a născut spiritul de întrecere, care va fi creat apoi concurența. Un vânător care alerga mai iute decât alți membri ai tribului sau care arunca sulița mai departe era deja un campion al preistoriei. Jocurile din valea Olimpia au renăscut peste milenii, ca pasărea Phoenix. Jocurile Olimpice au fost reluate, la sfârșitul secolului al XIX-lea, chiar pe meleagurile lor de origine.[10] Sportivii contemporani se întrec și astăzi în aruncarea discului, la fel cum o făceau predecesorii lor în urmă cu milenii. Iar mulțimea, care venea atunci în număr foarte mare pentru a-i vedea pe atleți întrecându-se, s-a mărit astăzi până la scara întregii planete, prin intermediul mijloacelor tehnice. Miliarde de telespectatori privesc transmisiile în direct ale momentului aprinderii focului purtat de torța din Olimpia. Văpaia va arde deasupra stadionului invocând, parcă, focul heraclitic.

Astăzi, laurii olimpici sunt cea mai înaltă recunoaștere pe care o poate dobândi un sportiv. Și tot astăzi, inginerii și matematicienii calculează folosind axiome și teoreme formulate de antici. Privind în sens invers, vedem mesagerii Antichității traversând Evul Mediu și mai apoi Renașterea. Ei sălășluiesc astfel, nevăzuți, printre noi. Experiența pe care o transmit este însă influențată de subiectivismul nostru, pentru că semnificațiile pe care le acordăm moștenirii

[10] Ideea reluării Jocurilor Olimpice, după modelul Antichității, a fost a baronului francez Pierre de Coubertin. În 1886 a fost organizată, la Atena, prima ediție a Jocurilor Olimpice moderne.

strămoşilor noştri depind de sensurile pe care noi, receptorii mesajului, le atribuim vestigiilor trecutului. Până când vom reuşi să descifrăm, pe deplin, înțelesul profund al *acestora* (şi nu pe cel al propriilor impresii), Soarele va mai traversa de multe ori cerul în mişcarea sa aparentă.

Singurul lucru cert rămâne mesajul încifrat pe care ni l-au comunicat şi care, asemenea artei, permite o multitudine de interpretări posibile.

Capitolul V

Tranzacția culturii

Operele de artă nu sunt simple simboluri, ci adevărate obiecte necesare vieții în grupuri sociale.

Pierre Francastel

Legăturile dintre oameni conduc la relații bazate pe un schimb necesar de informații. După Eric Berne[1], fiecare individ are, în sine, mai multe paliere corelate la procesele relaționale care angajează ființa umană. Acestea ar fi stările de „copil" (impulsurile naturale de satisfacere a trebuințelor omului), „adult" (atitudinea obiectivă față de realitate și interesul pentru aspecte utilitare ale existenței) și „părinte" (judecățile normative și axiomatice). Puterea este asociată, cauzal, cu starea de părinte, deoarece o persoană care comunică din această poziție are autoritatea care îi permite să își impună propria opinie în fața celor situați în poziții ierarhice inferioare. Relația dintre membrii societății și formele de organizare a raporturilor sociale se exercită de pe poziția

[1] Eric Berne (1910–1970) a fost un psihiatru canadian, cunoscut pentru elaborarea teoriei tranzacționale pe care a făcut-o cunoscută publicului larg prin bestsellerul *Games People Play: the Psychology of Human Relationships* (1964), vândut în peste cinci milioane de exemplare.

mutuală de „adult“, în orânduirea democratică. Clienţii se interesează, de pildă, la bancă, de soldul contului, de dobânda pentru diferitele instrumente de economisire, de politica băncii în materie de creditare etc., în timp ce banca se interesează de operaţiile efectuate de client — depunerile şi retragerile de numerar etc. — în scopul adaptării continue a *ofertei* bancare la *cerere*. Nu este aceasta tot un act de comunicare între o instituţie şi public? Fluxul informaţiei de la organizaţie către client este optimizat astăzi de specialiştii în relaţii publice. Aceştia au la îndemână mai multe modele pe care le pot pune în practică, în conformitate cu politica şi interesele angajatorilor. În timp, alegerile efectuate vor conduce — prin influenţarea conduitei clientului — la grade variate de evoluţie sau de regres ale pieţei, după caz.

Vechea enigmă a valorii bunurilor ne întoarce la trecutul imemorial din comuna primitivă, pe când nu existau unităţile monetare (ca în economia modernă) care fac astăzi orice valoare comensurabilă prin număr — inclusiv valoarea operelor de artă. Activitatea de producţie a însoţit permanent omul, de la primele unelte la sistemele tehnologice ale prezentului, de la picturile rupestre la instalaţiile informatizate. Economia a determinat relaţiile dintre indivizi, prin intermediul producţiei fără de care comunitatea lui *Homo sapiens* nu ar fi putut să se transforme într-o societate. Schimburile erau realizate de către membrii tribului din postura de *adult*, cu acelaşi pragmatism specific oricărui act de comerţ, fie el cu artefacte, hrană sau trofee de vânătoare, la fel ca tranzacţiile *online* sau pe bursă din ziua de astăzi. Acumulările de bunuri materiale se vor repercuta şi în plan social, conducând, treptat, la sporirea autorităţii celor aflaţi la „conducerea“ tribului. Administratorii averii colective

devin astfel primii lideri ai omenirii, prin dominarea celor aflați sub influența lor. Peste veacuri, obiectul vânătorii avea să se schimbe, nu însă şi acțiunea de *a vâna*. Nu mai vânăm animale, ci *produse*, înarmați cu bani în numerar sau pe card. Căci economia modernă, înainte de toate, este monetară. Cota unui pictor nu mai rezultă, ca odinioară, prin prisma dimensiunii valorii estetice, ci este dată de cotele vânzărilor *publice*. Licitațiile sunt, deopotrivă, locul şi momentul evaluării artelor plastice, fuzionând critic timpul şi spațiul. Ca la o cursă de cai, urmărim goana prețurilor care urcă odată cu interesul colecționarilor de artă. Acest proces nu se desfăşoară oricum sau de la sine. Comunicarea şi relațiile publice, care îmbracă astăzi orice activitate umană, sălăşluind în modele desprinse din procesul curgerii informației între organizații şi public, guvernează civilizația modernă. De pildă, un ulei pe pânză semnat Pablo Picasso, din 1903 (*Portret albastru al lui Angel Fernández de Soto*), a fost adjudecat în 2010 (la o licitație Christie's de la Londra) pentru treizeci şi cinci de milioane de lire sterline. Anterior fusese vândut la New York, în 1995, pentru douăzeci şi nouă de milioane de dolari americani. Ce determină creşterea sau diminuarea prețurilor? Care sunt misterioasele resorturi care influențează evoluția pieței de artă? Modelele de relații publice ar putea aduce unele răspunsuri la aceste întrebări. Au fost sistematizate de profesorii James E. Grunig de la Universitatea din Maryland şi Todd Hunt de la Universitatea de Stat din New Jersey, care le explică în cartea lor, *Managing Public Relations*, apărută în 1984. Grunig şi Hunt susțin că este posibil să înfățişeze evoluția relațiilor publice de-a lungul timpului prin intermediul a patru modele de bază, despre care s-a spus că „deşi prezentarea

lor se referă la Statele Unite, ele pot fi identificate în toate țările unde relațiile publice s-au putut dezvolta“[2].

Toate aceste modele au la bază doi protagonişti: organizația şi publicul. Între cele două componente se stabilesc două tipuri de relații fundamentale de comunicare: unidirecționale, prin transmiterea mesajului de la sursă (organizație) la receptor (public), şi bidirecționale (la care se adaugă răspunsul receptorului la mesajul primit, înapoi către sursă — *feedback*-ul).

În domeniul financiar, strângerea de fonduri pentru susținerea activității de creditare a condus la o adevărată competiție între bănci, acestea întrecându-se în a le oferi clienților dobânzi cât mai atractive la depozite. Tot mai multe instituții bancare au promovat prin campaniile de comunicare mesajul folosirii chibzuite a banilor. Pe piața de artă, însă, a fost încurajat consumul, respectiv achiziția unor opere de artă care se vindeau pentru echivalentul unei tone de aur. Licitațiile Sotheby's şi Christie's de pe continentele american, australian, asiatic şi european au transformat „punctele de lucru“ ale licitatorilor în adevărate muzee itinerante. Acest tip de comunicare, centrată fie pe consum, fie pe economisire, este unidirecțională, transmițând informația de la organizație (companie) la public (client).

Grunig şi Hunt sistematizează modelele care servesc astăzi ca fundament teoretic, demersul lor corespunzând, totodată, şi unei viziuni diacronice. În funcție de sensul curgerii informației (unidirecțional), distingem modelul *agenției de publicitate* şi modelul *informării publice*, respectiv modelele (bidirecționale) *asimetric* şi *simetric*.

---

[2] Grunig, James şi Hunt, Todd, *apud* McQuail, Denis şi Windahl, Sven, *Modele ale comunicării pentru studiul comunicării în masă*, p. 154.

În sistematizarea modelelor efectuată de Grunig şi Hunt, modelul *agenției de publicitate* este un sistem teoretic cu ajutorul căruia pot fi studiate, indirect, proprietățile şi transformările relațiilor publice din perioada lor de pionierat. *Showman*-ul american Phineas Taylor Barnum (1810–1891) a întruchipat acest model în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Modelele de astăzi ale promovării şi impresariatului au fost trasate, tăiate şi «cusute» de cel mai mare om de spectacol şi impresar al tuturor timpurilor, «Prințul Păcălelilor», atotputernicul saltimbancilor, Phineas Taylor Barnum".[3] Această reputație se datorează faptului că Barnum a făcut avere speculând presupuse curiozități ale naturii (Sirena din Fiji — un artefact grotesc prezentat ca o creatură marină, jumătate peşte, jumătate maimuță, sau Generalul Tom Thumb, un liliputan, pe numele său adevărat Charles Sherwood Stratton, care făcea mare audiență pentru Barnum alături de elefantul Jumbo).

Dar oare omul medieval, atunci când pretindea că aşa-zisul „corn al narvalului[4]" provine de la inorogul mitologic, nu proceda la fel de speculativ? Miza pusă în joc era

[3] „Today's patterns of promotion and press agentry in the world of show business were drawn, cut, and stitched by the greatest showman and press agent of all time, that «prince of humbug», that mightiest of mountebanks, Phineas Taylor Barnum", în cartea lui Cutlip, Scott M., *Public Relations History: From the 17th to the 20th Century. The Antecedents*, *apud* Slater, John, „Modern public relations: Pierre de Coubertin and the birth of the modern Olympic Games", în *Olympica*, XI, 2002, p. 149.

[4] Specie rară de balenă albă (beluga) care trăieşte în Oceanul Arctic, particularizată prin caninul său transversal, ce măsoară aproximativ un metru, de la maxilar până la vârf (aşa cum sunt la elefant incisivii din fildeş). Acest canin este numit, popular, „corn de narval" şi a fost folosit ca „probă" a existenței inorogului (sau a unicornului) fantastic.

foarte mare. Valoarea unei astfel de amulete era inestimabilă, de vreme ce doar regii şi principii deţineau astfel de raritǎţi între comorile lor. Un fals „corn de inorog“ poate fi admirat şi astăzi de amatorii de curiozităţi, la Victoria and Albert Museum din Londra, ca piesă de artă medievală aparţinând epocii romanice. Maniera de comunicare emoţională, caracterizată mai mult prin exagerări decât printr-o prezentare obiectivă a evenimentelor, a condus la cristalizarea acestui mod de comunicare speculativ, în care mijlocitorii comunicării unor fapte senzaţionale (care captează atât atenţia mulţimii din Antichitate sau Evul Mediu, cât şi pe cea a publicului contemporan) devin precursorii consilierului modern de relaţii publice.

Ne-am mai putea întreba: oare de ce unicornul a fost preferat creaturii marine din vastele întinderi de ape îngheţate? Răspunsul, paradoxal, este legat de activitatea de relaţii publice şi de imaginea, construită în timp, a creaturii fabuloase a uscatului. Descrierile animaliere ale lui Pliniu cel Bătrân, de la sfârşitul primului secol după Hristos, transmise Evului Mediu prin volumele *Naturalis Historiae*, *libri VIII–XI*, au aprins imaginaţia Europei. În lumea creştină, rinocerul, menţionat de Julius Caesar în *De bello gallico*, va ajunge să fie înlocuit cu inorogul. Animalul numit în limba ebraică דאם (*re'em* sau bivol sălbatic), menţionat de nouă ori în cărţile veterotestamentare, a fost tradus de autorii Septuagintei prin cuvântul grec μονοκερος sau unicorn. Atunci când Sfântul Ieronim a tradus Biblia în limba latină (*Vulgata*), în secolul al IV-lea d.H., a folosit cuvintele *rinoceros* şi *unicornus*. Când Biblia a fost tradusă în limbile vernaculare, întâlnim denumirea de *unicorn* în traducerea engleză din 1611, autorizată de Regele James:

„Will the unicorn be willing to serve thee, or abide by thy crib?“[5] (*Iov* 39, 9). Desigur că bestiarele medievale, generos ilustrate cu anluminuri viu colorate, au contribuit la crearea imaginii unicornului sau inorogului în imaginația populară, acțiune susținută și de numeroasele legende prin care i s-au atribuit puteri magice, precum epurarea apei[6] la atingerea cornului său spiralat.

Unicornul a fost plasat în centrul atenției colective vreme de secole și, din acest motiv, este lesne de presupus de ce s-a preferat proliferarea credinței în existența reală a unei asemenea făpturi, printr-o dovadă de necontestat: „cornul fermecat“ al acesteia, devenit amuletă prețioasă a capetelor încoronate (figura 8).

Narvalul nu a putut fi „contracandidatul“ unicornului, deoarece nu era prezent în conștiința „opiniei publice“ medievale. Vedem astfel eficacitatea acestui model unidirecțional de comunicare, de la *sursă* (fie aceasta *Biblia*, *De Animalibus* a lui Isidor de Sevilla, bestiarele medievale sau legendele cântate de trubaduri) la *receptor* (respectiv mulțimea, publicul însetat de spectacular și de tot ceea ce face „senzație“ — atitudine conservată până în zilele noastre).

Întorcându-ne în Antichitate, în arenele însângerate ale luptelor dintre gladiatori, vedem scopul propagandistic, de promovare a unor „distracții“ oferite de împărați și, mai apoi, de impresari de circ precum Barnum, în beneficiul

---

[5] Precizăm că în traducerea curentă a *Vechiului Testament* denumirea de unicorn — „Va voi *unicornul* să te slujească și să petreacă noaptea pe lângă ieslele tale?“ (*s.n.*) — a fost înlocuită cu cea de bivol (sălbatic).

[6] Puterea purificatoare a unicornului asupra apei a fost menționată în traducerea în limba latină a scrierilor din perioada patristică ale școlii lui Clement din Alexandria, cunoscute sub denumirea de *Physiologus* (*Savantul*), o carte foarte populară în Evul Mediu.

organizatorilor de spectacole. În secolul al XIX-lea, odată cu avântul periodicelor, astfel de organizatori au devenit interesați de promovarea evenimentelor pe prima pagină a ziarelor (chiar dacă aceasta însemna, de multe ori, să răspândească informații exagerate sau să recurgă la păcăleli — toate izvorâte din dorința de a obține ceea ce numim astăzi, generic, *audiență*). Acest tip de promovare era însă practicat, în epocă, insistent, persuasiv şi fără un fundament teoretic. Plasarea adevărului în plan secund a condus la critici îndreptățite, atât pentru lipsa de etică a modelului, cât şi pentru lipsa de scrupule a practicienilor.

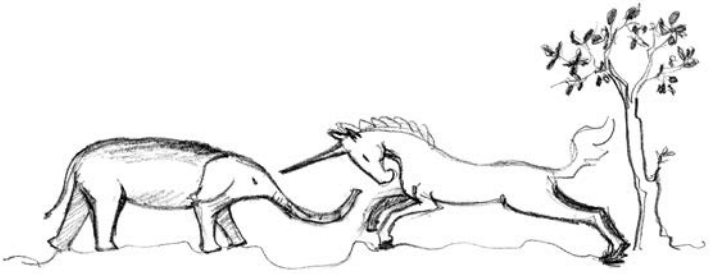

Figura 8. Desen inspirat de o reprezentare alegorică din *Queen Mary Psalter*, secolul al XIV-lea

Atunci când vorbim de produse contrafăcute, cum ar fi falsurile în pictură, remarcăm atenția sporită a opiniei publice față de scandalurile celebre, aşa cum arăta şi Jean Ferré în *Lettre ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche* (*Scrisoare deschisă unui amator de artă pentru a-i dezvălui complotul*).

Tot ceea ce are legătură cu tablourile false interesează foarte mult publicul, dovadă modul senzațional în care ziariştii folosesc aceste date. E vorba de ceva ce ține de criminalitate, de scandal şi de farsă; dar, şi mai presus de toate,

e vorba de oameni celebri: pătrunzi în viața intimă a picturii. Toate acestea îi provoacă, deci, publicului un amestec de interes şi indignare.[7]

O altă formă de manipulare constă în inducerea în eroare, speculând buna credință sau lipsa de cunoştințe în domeniu. Este posibil să pui în practică o înşelăciune nu doar mințind, ci şi spunând adevărul parțial. Acest model al promovării persuasive este practicat şi astăzi, prin publicitatea *agresivă*, atunci când suntem invadați de reclame pentru produse sau servicii care nu sunt, obligatoriu, ceea ce par a fi.

Un alt model, tot unidirecțional, este cel al *informării publice*. Se aseamănă modelului *agenție de publicitate*, prin orientarea într-o singură direcție a comunicării (de la organizație la public), dar este diferit în ceea ce priveşte conținutul care, în acest caz, este centrat pe adevăr. Denis McQuail şi Sven Windahl arătau că „la începutul secolului XX apare modelul informării publice; de data aceasta, accentul cade pe difuzarea informației, de exemplu, prin buletine informative redactate într-o manieră mai mult sau mai puțin neutră"[8]. Promotorul acestui model a fost jurnalistul american Ivy Lee (1877–1934), un profesionist al relațiilor publice. Acest model este practicat atât de agențiile guvernamentale, cât şi de organizațiile non-guvernamentale prin comunicate de presă, campanii de informare etc. Şi instituțiile bancare, şi casele de licitații, şi marile festivaluri de muzică sau de film practică acest tip de informare în relația cu publicul. Chiar dacă informația

[7] Ferré, Jean (1975), *Lettre ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche*, *apud* Georges Bernier (1979), *Arta şi comerțul*, p. 286.

[8] McQuail, Denis şi Windahl, Sven, *op.cit.*, p. 154.

comunicată în acest mod este adevărată, de obicei nu se dezvăluie toate informaţiile disponibile, ci doar acelea pe care agenţia stabileşte să le comunice. Modelele *agenţiei de publicitate* şi *informării publice* descriu programe de comunicare ce nu au la bază cercetarea şi planificarea strategică. Grunig şi Hunt arată că, pe lângă cele două modele unidirecţionale, expuse în rândurile de mai sus, mai există două modele bidirecţionale. În cazul acestora din urmă se introduce şi componenta *feedback*-ului, aşa cum arătau şi T.K. Gamble şi M. Gamble, adică „toate mesajele verbale şi nonverbale pe care o persoană le transmite, în mod conştient sau inconştient, ca răspuns la comunicarea altei persoane“[9]. De exemplu, modelul bidirecţional *asimetric* se bazează, spre deosebire de cele expuse anterior, pe cercetare, pentru a construi mesaje pentru direcţionarea publicului. Datorită acestui motiv, modelele bidirecţionale, în general, contribuie frecvent la atingerea obiectivelor organizaţiei, având un randament mai înalt decât modelele din care lipseşte componenta cercetării.

Cunoscut sub denumirea, în limbaj de specialitate, *one-way asymmetrical model*, modelul bidirecţional asimetric a fost teoretizat de Edward Bernays (1891–1995), nepotul lui S. Freud. Pionier al experimentării, Bernays a introdus o viziune de natură psihologică în practica relaţiilor publice. Referitor la contribuţiile sale, Robert Lawrence Heath arăta că „prin modelul bidirecţional asimetric, practicienii dirijează cercetarea ştiinţifică spre determinarea modalităţilor prin care să convingă publicul să se îndrepte în sensul dorit

[9] Gamble, T.K. şi Gamble, M., *Communication Works*, *apud* Pânişoară, Ion-Ovidiu, *Comunicarea eficientă*, p. 58.

de organizație“[10]. Companiile sau instituțiile receptează *feedback*-ul în măsura în care acesta le serveşte atingerii obiectivelor proprii. E un model folosit frecvent de marile corporații, inclusiv de către bănci. Şi aici mass-media joacă un rol determinant în persuadarea diferitelor categorii de public. Totuşi, James Grunig, unul dintre cei mai mari umaniști din domeniul relațiilor publice, afirma că „organizațiile care angajează specialişti de relații publice au crezut că pot determina mase de oameni să se comporte în felul dorit de organizație, prin crearea unei imagini pozitive în media. Cu toate acestea, practicienii experimentați au început să înțeleagă că oamenii exercită un control mult mai mare asupra felului în care folosesc media decât controlează media comportamentul oamenilor care le folosesc.“[11] Grunig este adeptul modelului bidirecțional simetric, o abordare bazată pe fundamente etice, observând că „relațiile publice constau în dezvoltarea relațiilor, iar societatea este o rețea de relații. Ca indivizi, întâmpinăm mai puține conflicte în viață dacă dezvoltăm relații bune cu soțul/soția, copiii, vecinii, colegii, şefii, profesorii, prietenii şi chiar cu duşmanii noştri. Acelaşi lucru este valabil şi pentru organizațiile care interacționează unele cu altele şi cu publicul. În general, atât indivizii, cât şi organizațiile dezvoltă relații mai bune (caracterizate prin încredere, control exercitat

[10] „With two way asymmetrical model, practitioners conduct scientific research to determinate how to persuade publics to behave in the way their client organization wishes“, din Heath, Robert-Lawrence, *Handbook of Public Relations*, p. 12.

[11] Grunig, James, „O viziune pentru relații publice“, octombrie 2008, http://www.praward.ro/resurse-pr/articole/o-viziune-pentru-relatiile-publice.html, accesat în 2012.

de ambele părți, devotament şi satisfacție) dacă, atunci când comunică şi interacționează unele cu altele, folosesc anumite strategii. Comunicarea ar trebui să fie caracterizată prin deschidere, autenticitate şi transparență."[12] Prin urmare, dialogul şi negocierea ar fi cuvintele-cheie pentru acest protocol.

Aşa cum, în sectorul bancar, dialogul dintre consilier şi client duce la un schimb necesar de informații, de pe palierul „adult", vizând luarea deciziilor prin intermediul negocierii directe, ar fi de dorit ca şi schimburile culturale să fie intermediate de comunicarea specifică modelului bidirecțional simetric, în care marele public să devină un partener egal în dialogul instituțional. În această ipoteză, ne-am putea gândi oare la un „sindicat" al publicului?

Concluzionând, fiecare model, în parte, corespunde unor practici centrate fie pe convingere sau persuasiune (modelul *agenției de publicitate* şi modelul bidirecțional *asimetric*), fie pe diseminarea informației (modelul *informării publice*) sau pe negociere (modelul bidirecțional *simetric*). Toate acestea conduc la influențarea atitudinii consumatorului (publicul), în modalități diferite. Modelul *agenției de publicitate*, care se sprijină masiv pe media şi aproape deloc pe cercetarea de specialitate, îşi propune convingerea clienților printr-un mesaj de tip persuasiv, cu un singur scop: promovarea strictă a intereselor organizației.

[12] Grunig, James, „Despre provocările cu care relațiile publice se vor întâlni în viitor. Un interviu cu James Grunig, profesor emerit la Universitatea din Maryland", realizat de Dana Oancea în iunie 2008, http://www.praward.ro/resurse-pr/articole/despre-provocarile-cu-care-relatiile-publice-se-vor-intalni-in-viitor-un-interviu-cu-james-grunig-profesor-emerit-la-universitatea-maryland-partea-i.html, accesat în 2012.

Modelul *informării publice*, deşi este centrat pe adevăr, poate la rândul său manipula, atunci când prezintă adevărul parțial sau fragmentat. În loc de a lămuri publicul, „jumătățile de adevăr" creează mai degrabă confuzie. Modelul bidirecțional *asimetric* este mult mai elaborat şi subtil decât celelalte, interesându-se de *feedback* numai în măsura în care corespunde scopurilor celor care îl pun în practică. Modelul bidirecțional *simetric* lasă loc însă unei relații echilibrate, dar este practicat într-o mică măsură în societatea contemporană centrată pe consum. Cert este că, în practica relațiilor publice, toate aceste modele interferează, fiecare influențând diferit alegerile publicului, în modurile specifice arătate. Din această interacțiune ia naştere cauzalitatea inelară, care conduce la fluxul neîntrerupt al dinamicii sociale. Cultura devine *convenția* statornicită între toate părțile implicate în dezvoltarea societății. Acest acord integrează, mai mult sau mai puțin consonant, atât arta, cât şi comunicarea, prin intermediul căreia putem ajunge la forjarea unei concepții despre lume. Prin extensia mijloacelor tehnologice, care au influențat sistemul de valori al culturii, putem observa sinteza unității organice dintre estetica limbajului artistic şi transmiterea informației prin filtrul unor paradigme specifice.

Capitolul VI

De la libertate la eliberare

Conceptul de libertate nu poate fi înțeles fără cel de necesitate…

Karl Rosenkranz

Sub scoarța pământului, rocile topite de căldură formează magma, o masă lichidă şi incandescentă. Temperatura depăşeşte o mie de grade Celsius. Sub insulele Hawaii, s-au creat coridoare datorate scurgerilor de lavă, care pot concura cele mai lungi tuneluri din lume. Pe lângă grotele rezultate în urma unor procese vulcanice, impresionante sunt şi peşterile create fie prin efectul eroziunii, fie de valurile mării care se lovesc de stânci. Toate aceste sălaşe subterane se aseamănă cu labirintul palatului din Knossos. Într-un spațiu dual, marcat de opoziția dintre cunoscut şi necunoscut, lumină şi întuneric, bine şi rău, miturile exprimă poate cel mai bine conflictele care opun în mod violent puteri antagonice. Pentru a răpune fiara hibridă, Tezeu coboară în galeriile întunecate, înfruntând tenebrele şi cărările amăgitoare. Mesajul ascuns în miezul acestui mit a făcut ca istoria labirintului şi a Minotaurului să supraviețuiască timpului, deoarece conține cel puțin două teme universale: coexistența principiilor opuse sau *coincidentia oppositorum*

(aici, prin umanitate *versus* bestialitate) și mediul ostil căutărilor omului. Opoziția dintre om și fiară nu este altceva decât lupta dintre rațiune și lipsa judecății.

Arta, ca vechi instrument de comunicare inventat de om și, totodată, ca oglindă a culturii pe care acesta și-a făurit-o, este, de asemenea, un labirint a cărui ieșire poate fi găsită odată cu sensurile operei. Dacă limbajul științific este unul univoc, atunci limbajul artistic va presupune întotdeauna un grad de ambiguitate și un dram de mister fără de care poeticitatea sa ar fi nulă. Arta, ca limbaj al formelor concretizate în volume arhitecturale construite din piatră sau din materie sonoră, este, în germene, sămânța din care se poate ridica vrejul fermecat — premisa călătoriei către necunoscut.

Înconjurat de frig, moarte și întuneric, omul a dorit, din negura timpului, să-și definească un spațiu opus lumii exterioare, care nu se lăsa supusă. Strămoșii noștri au recurs, credem, la pictură din nevoia de a controla cursul lucrurilor după propria voință. Dar o astfel de acțiune, chiar dacă nu îi cunoaștem finalitatea exactă, exprimă tocmai condiția spiritului liber, plămădit după asemănarea Creatorului.

În apropiere de actuala capitală a Maltei, Valletta, se află un lăcaș subteran de cult care datează din epoca bronzului. Cu uneltele lor primitive, străvechii locuitori ai insulei au excavat atât de adânc în rocile sedimentare, de parcă ar fi vrut să ajungă în centrul Pământului. Încâlcita rețea de culoare și încăperi subterane trimite cu gândul la sălașul omniprezentului Minotaur, în care omul, aflat în lupta cu el însuși, se cufundă neîncetat, încă din cuaternar. Piatra calcaroasă a hipogeului, asemeni pânzei fixate pe șevaletul pictorului, a servit ca suport unor reprezentări misterioase.

Acestea nu mai reproduc realitatea, ci, probabil, o interpretează prin imagini stilizate. Astfel de abstractizări arată capacitatea troglodiților de a se desprinde de contextul lumii văzute, pentru a urca la etajul universului spiritual. Semnele plastice codifică mesaje care se înalță mult mai sus decât mesajele noastre digitalizate, ce ajung doar până la altitudinea la care orbitează sateliții de comunicații.

Templul subteran descoperit în Malta ne trimite cu gândul la arta catacombelor din primul mileniu după Hristos. Există, desigur, diferențe majore, legate de subiectul acestor creații. În arta preistorică, condiționarea dintre imaginea reprezentată (ca semn) şi referentul acesteia (obiectul real semnificat) este subordonată unui mesaj care nu se adresează membrilor tribului înfometat, ci *naturii*. În arta paleocreştină, imaginile reprezentate sunt simboluri care nu se adresează omului subpământean, ci locuitorilor din *Civitas Dei*. Imaginile animalelor acvatice, incizate în pietre, nu mai au un rol magic, ci exprimă legătura indisolubilă dintre creştin şi lumea transcendentă sau universul transfigurat în Hristos. De aceea, vertebratul acoperit cu solzi devine un simbol care depăşeşte semnificația sa de înotător în mările sau izvoarele în care viețuieşte (figura 9). Prin astfel de imagini se ajunge la crearea unui cod valabil pentru toți cei care îl împărtăşesc. Pentru primii creştini, imaginea peştilor era pusă în relație cu mesajul lui Hristos: „Veniți după Mine şi vă voi face pescari de oameni!“ (*Matei* 4, 19). Imaginile artistice creează astfel un vocabular religios şi simbolic, marcând trecerea către stadiul cel mai înalt al spiritualității. Dacă, pentru primitiv, supranaturalul era invocat din nevoi, probabil, pragmatice, pentru creştini,

lumea transcendentă este căutată, cu certitudine, dintr-o necesitate de ordin spiritual.

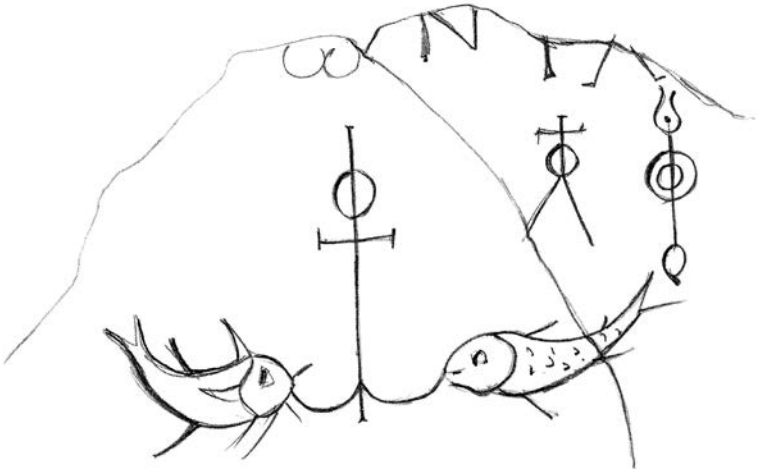

Figura 9. Crochiu după imaginile reprezentate pe o piatră funerară din Catacomba Domitilla (Roma, secolul al III-lea d.H.)

Într-un climat de instabilitate şi violență, caracterizat de prigoane, sărăcie, războaie şi molime, primii creştini vor fi văzut în mesajul hristic îndemnul la o existență care nu s-ar fi desfăşurat în subteran, ci în lăcaşul Domnului — *Civitas Dei*. Mesajul benedictin *ora et labora* („roagă-te şi muncește") părea a reformula, în Evul Mediu, o normă nescrisă a credinței. Desigur, aşa cum remarca şi Ferdinand Tönnies, munca era diferit percepută în societatea medievală, față de contemporaneitate, fiind pentru țăranii dependenți de seniorul feudal o corvoadă căreia trebuia să i se confere un sens penitențial. Dezvoltarea meşteşugurilor şi a comerțului va conduce, mai ales în „sediile administrative" ale lumii medievale — cetățile —, la înlocuirea muncii silnice cu

profitul negustorilor rezultat din activitatea de producție (sau din schimbul de mărfuri). Aceştia vor forma, în timp, o nouă clasă socială, burghezia, care se va afirma odată cu dezvoltarea aşezărilor omeneşti. Oraşele vor constitui forme complexe de organizare urbană, în care castelul va fi înlocuit cu palatul, izvorul cu fântâna arteziană, curtea interioară cu grădina decorativă. Aici va apărea atelierul unde calfa va fi primul muncitor calificat şi precursor al proletarului de mai târziu.

Dezbinările din sânul creştinătății, Marea Schismă (1054), „multiplicarea" papalității (1409), căderea Constantinopolului (1453), Reforma (1517), toate acestea au condus la declinul autorității religioase. Revoluția franceză, care a izbucnit în 1789, a constituit momentul transformărilor sociale radicale, având ca bază doctrinară iluminismul. Declarația drepturilor omului, potrivit căreia oamenii se nasc şi rămân liberi şi egali în drepturi, a fost cel mai bine sintetizată prin deviza *liberté*, *égalité, fraternité.* Iar pe celălalt mal al Atlanticului intra în vigoare, în aceeaşi perioadă, Constituția Statelor Unite ale Americii, având ca formulă călăuzitoare sintagma *noi, poporul* — expresia puterii şi autorității care nu provin de la un om, fie el rege sau împărat, ci de la *comunitatea umană*. Preambulul Constituției americane este o declarație de bază, care afirmă acelaşi ideal uman al libertății — imaginea mentală care va fi aprins focul luptei pentru independență. În acest context trebuie să amintim şi prima constituție din Europa, *Konstytucja Trzeciego Maja* (*Constituția de la 3 mai*), adoptată în Polonia la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Aceste documente vor avea o mare însemnătate pentru democrație, animând aspirațiile națiunilor către neatârnare, în secolele ce au urmat.

Dar libertatea este o valoare care nu poate fi exprimată prin cuvinte, identificându-se cu însăși esența umanității. De aceea, trăirea acestui sentiment înălțător a inspirat multe capodopere dăruite de marii artiști patrimoniului universal, de la necunoscutele monodii primitive la *Simfonia a IX-a* de Beethoven, de la anonimele picturi rupestre la *Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix, de la Gânditorul de la Hamangia la Statuia Libertății de la intrarea în portul New York.

Privind dintr-o perspectivă diacronică, observăm că libertatea stilistică asociată fenomenelor artistice a condus către eliberarea spiritului din sclavia materiei, pe care omul a biruit-o în numele unor idealuri. Comunicarea lor devine însuşi scopul artei, demers care va fi condus la autonomia esteticului. Pe de altă parte, subordonarea artei funcționalității sau utilității bunurilor create de om ne face să ne întrebăm dacă nu ne aflăm în fața unității contrariilor. De la picturile rupestre până la icoanele din altare, de la simbolurile incizate în pereții catacombelor până la bolțile ogivale ale marilor catedrale, spiritualitatea umană a proiectat, prin artă, comunicarea în plan vertical.

Capitolul VII

Borcanele marțiene

Houston, we've had a problem.

James Arthur Lovell

Datorită observațiilor privitoare la evoluția şi dezvoltarea Pământului ale lui Nicolas Steno[1] s-a descoperit că scoarța terestră conține o istorie cronologică a evenimentelor geologice, care ar putea fi descifrată prin studierea straturilor de roci suprapuse de-a lungul timpului. Informațiile cele mai prețioase pentru omenire par a fi codificate în pietre. Aceste arhive naturale conservă, de asemenea, şi semnele strămoşilor noştri. Durabilitatea lor le-a permis să traverseze timpul, odată cu mesajele lăsate de om din perioada glaciară, pe când frigul şi ghețarii cuprindeau planeta.

[1] Nicolas Steno (1638–1686), filosof, fizician şi teolog danez, a dedus, drept consecință a suprapunerilor straturilor sedimentare, că păturile inferioare şi cele superioare ale scoarței terestre sunt direct proporționale cu vechimea în timp (adică devin din ce în ce mai recente pe măsură ce se apropie de suprafață). Până în secolul al XVII-lea, încercările de a determina vârsta planetei erau limitate la metodele disponibile la acea vreme, respectiv studiul izvoarelor istorice sau observațiile astronomice.

Alături de pietrele „de lângă noi", mai sunt și mesagerii cosmici (sau aeroliții), care ne comunică mesaje despre originea îndepărtată a căminului nostru plutitor în spațiu. Aceşti contemporani ai planetelor scrutează din văzduh vaste întinderi cosmice, având întipărite în compoziția lor taine pe care oamenii de știință încearcă azi să le dezlege. Uneori ajung până la noi. Pe aceleași meleaguri sudice ale continentului negru, unde picturile și gravurile rupestre împânzesc Africa australă, a fost descoperit cel mai mare meteorit cunoscut până în prezent, lângă Grootfontein — Namibia (1920). Un siderolit având o greutate de șaizeci și șase de tone se află în acel loc de zeci de mii de ani. Forma sa cuboidă și, mai ales, lipsa oricăror urme vizibile de crater în jurul său (care ar fi trebuit să rezulte în urma impactului dintre corpul cosmic și suprafața Pământului) continuă să intrige oamenii de știință până în prezent. Un alt meteorit, Tissint, s-a prăbuşit de curând în Maroc. Martori oculari au relatat că, în momentul impactului, s-a auzit un zgomot răsunător, descris ca un vuiet prelung — după cum a informat Mediafax (citând AFP).

Bucățile împrăștiate ale meteoritului, ale căror greutăți variază de la un gram la nouă sute optzeci și șapte de grame, au fost descoperite de nomazi. Aceştia le-au vândut apoi unor comercianți, și așa au ajuns la colecționarii privați sau în muzee din lumea întreagă (la prețuri care au variat între cinci sute de dolari și o mie de dolari pentru fiecare gram).[2]

[2] „Un meteorit descoperit în Maroc provine de pe Marte", AFP via Mediafax, http://www.mediafax.ro/stiintasanatate/un-meteorit-descoperit-in-maroc-provine-de-pe-marte-roca-de-10-20 de-ori-mai-valoroasa-decat-aurul-9158663, accesat în 2012.

Valoarea unor pietre provenite de pe Marte o poate concura pe cea a operelor unor pictori impresioniști. Pietrele drumurilor peste care trecem însă zi de zi nu se bucură de aceleaşi „cotații". Asfaltul nostru cotidian devine important doar atunci când simțim lipsa căilor de comunicație terestre.

În urmă cu peste patru miliarde de ani, Marte şi Pământul erau, fiecare, câte un nor de gaze şi de pulberi incandescente. Elementele grele (fierul lichefiat sub acțiunea căldurii infernale) s-au separat de cele uşoare (aflate în stare gazoasă). Când a început procesul de răcire, suprafața s-a solidificat, formând mantaua şi crusta, peste care au început să curgă şuvoaiele de apă, pe măsură ce vaporii se condensau şi ploaia nu contenea să umple mările şi oceanele în formare. Substanțele treceau de la o stare de agregare la alta, ca opinia publică, după Tönnies: gazos, lichid, solid. Prin fisurile scoarței terestre, jeturi de abur provocate de căldura de origine vulcanică transformau pânza freatică în vapori. Astfel de jeturi încă mai răbufnesc în anumite regiuni geotermale. În trecutul imemorial al planetei, însă, spectacolele naturale de acest fel se vedeau la tot pasul. Apa din cavitățile subterane era încălzită rapid (prin transferul de energie de la magma fierbinte), răbufnind violent, ca o oală sub presiune, prin fisurile solului. Gheizerul Strokkur din Islanda este renumit astăzi datorită masei de apă clocotită care țâşneşte periodic din pământ, cu putere, ajungând uneori la o înălțime de aproape cincizeci de metri deasupra solului. Acest caracter „capricios" al fenomenului aseamănă gheizerele *opiniei publice*, adesea la fel de tumultuoasă, schimbătoare şi volatilă. Câte scandaluri, care au încins spiritele până la punctul de fierbere, nu s-au disipat la fel de

brusc, „opinia apărând și dispărând în funcție de obiectul atenției sale“[3]?

Una dintre marile controverse ale secolului al XIX-lea a fost aceea a canalelor marțiene, observate pentru prima dată din Osservatorio Astronomico di Brera de astronomul milanez Giovanni Virginio Schiaparelli, prin lentilele telescopului Merz restaurat de curând.[4] La data de 5 septembrie 1877, Marte va fi ajuns la opoziție[5] în constelația Vărsător. Acest fenomen a situat Pământul la distanța cea mai mică de planeta roșie (cincizeci și șase de milioane de kilometri).

Schițând harta planetei Marte, Schiaparelli a desenat mai multe linii drepte, care păreau a descrie un sistem complex, asemănător poate mărețului canal de Suez[6] — capodopera inginerilor secolului al XIX-lea. Regularitatea canalelor observate l-a determinat pe astronomul italian să presupună că nu sunt simple cursuri de apă, ci albii

---

[3] Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina; Corbu, Nicoleta, *op. cit.*, p. 59.

[4] Telescopul, al cărui obiectiv măsoară două sute optsprezece milimetri, a fost restaurat piesă cu piesă, între 1997 și 1998, și a fost reamplasat în domul observatorului astronomic din Palatul Brera (Milano).

[5] Momentul în care, privit de pe Pământ, Marte se găsește în punctul diametral opus. Orbita planetei roșii este mult mai eliptică decât cea a planetei noastre, de aceea numai opozițiile care au loc când Marte se află la periheliu și Pământul la afeliu, adică în punctul de pe orbită cel mai aproape de Soare (*perihelion*) și, respectiv, cel mai îndepărtat (*aphelion*), sunt momentele cele mai prielnice observațiilor astronomice. O astfel de opoziție s-a produs la data de 7 august 2003.

[6] Având o lungime de o sută șaizeci și unu de kilometri, Canalul de Suez unește Marea Mediterană cu Marea Roșie, făcând posibilă navigația între Oceanul Atlantic și Oceanul Indian fără a mai ocoli continentul african. Este al doilea canal ca mărime din lume, după Marele Canal Chinezesc, și este urmat de Canalul Panama (care măsoară o lungime de optzeci și doi de kilometri).

artificiale. Acest fapt va fi aprins imaginația unor scriitori de mare talent, care, prin operele lor, au înflăcărat mulțimea entuziasmată de noul gen de literatură apărut odată cu inovațiile tehnicii moderne: *SF*-ul. De la *Războiul lumilor* al lui H.G. Wells la *Cronicile marțiene* ale lui Ray Bradbury, prima jumătate a secolului XX se obișnuise deja cu ideea potrivit căreia planeta vecină ar putea fi locuită de ființe inteligente, animate de spiritul zeului războinic din mitologia romană.

În seara zilei de 30 octombrie 1938, cu doar câteva ore înainte de Halloween, postul de radio NBC difuza un popular *show* radiofonic avându-i ca protagoniști pe Edgar Bergen și marioneta sa Charlie McCarthy (o păpușă cu chip de om), în timp ce concurența, CBS (Columbia Broadcasting System), difuza o adaptare radiofonică a celebrei nuvele a lui H.G. Wells, *The War of the Worlds*, avându-l ca narator și regizor pe Orson Welles. Unii dintre ascultători experimentau încă de pe atunci ceea ce noi numim astăzi *channel surfing*, iar cei care au nimerit pe frecvența CBS după începerea piesei nu și-au dat seama că relatările dramatice ale lui Orson Welles despre invadarea planetei Pământ erau pur fictive. La confuzie a contribuit și faptul că dramatizarea lui Orson Wells schimbase locul și timpul evenimentelor apocaliptice, acestea fiind transpuse în statul New Jersey, la ora la care se difuza *show*-ul! False buletine de știri întrerupeau piesele muzicale pentru a relata, în cadrul teatrului radiofonic, că un obiect uriaș de origine marțiană, cuprins de flăcări, tocmai căzuse lângă o fermă din Grover's Mill — kilometrul zero al invaziei extraterestre. Relatarea „live" a reporterului aflat la fața locului (în realitate, un actor aflat în studio) despre descinderea unui

„marţian“ din nava sa cosmică i-a îngrozit pe cei care nu ştiau că ascultă, de fapt, un teatru radiofonic: „Cerule, iese ceva din umbră, răsucindu-se ca un şarpe gri. Acum mai iese ceva, şi tot ies! Arată ca nişte tentacule. Pot vedea, acum, şi corpul creaturii. Este mare, mare cât un urs şi luceşte ca pielea umedă. Iar chipul său… doamnelor şi domnilor, este de nedescris! Cu greu pot să mă forţez… să privesc… creatura asta atât de oribilă. Are ochii negri, care strălucesc ca cei ai unui şarpe. Gura este în formă de «V», din care curge salivă de pe buzele neconturate, ce par să tremure şi să pulseze. Monstru sau ce-o fi, se mişcă încet. Pare îngreunat… posibil de gravitaţie sau de altceva. Chestia asta… se ridică acum. Mulţimea dă înapoi! Au văzut destul. Doamnelor şi domnilor, aceasta este cea mai neobişnuită situaţie. Nu găsesc cuvinte. Voi trage acest microfon după mine, în timp ce vorbesc. Trebuie să opresc relatarea pentru a găsi o nouă poziţie. Rămâneţi pe recepţie, vă rog, revin într-o clipă…“[7]

[7] „Good heavens, something's wriggling out of the shadow like a gray snake. Now it's another one, and another, and another one! They look like tentacles to me. I can see the thing's body now. It's large, large as a bear and it glistens like wet leather. But that face… Ladies and gentleman it's indescribable. I can hardly force myself to keep looking at it, so awful. The eyes are black and gleam like a serpent. The mouth is V-shaped with saliva dripping from its rimless lips that seem to quiver and pulsate. The monster or whatever it is can hardly move. It seems weighted down by… possibly gravity or something. The thing's… rising up now, and the crowd falls back now. They've seen plenty. This is the most extraordinary experience, ladies and gentlemen. I can't find words. I'll pull this microphone with me as I talk. I'll have to stop the description until I can take a new position. Hold on, will you please, I'll be right back in a minute…“, în Henry, Neil, *American Carnival: Journalism under the Siege in an Age of New Media*, p. 129.

Pentru prima dată în istorie, publicul a devenit actorul principal pe scena unei realități virtuale, create de tehnologie, şi totodată captivul unei iluzii, atunci când ficțiunea a fost confundată cu realitatea. Atacul nu a fost cel al marțienilor, ci al panicii care cuprinsese mulțimea. Oamenii şi-au încărcat armele şi fie s-au baricadat în beciurile caselor, fie şi-au părăsit locuințele. Frica molipsitoare se răspândea cu repeziciune, ca o boală contagioasă. Ne putem imagina ce au simțit locuitorii din orăşelul Concrete (statul Washington), cărora hazardul le mai jucase o farsă: în timp ce pe calea undelor se transmiteau relatările înfricoşătoare despre invazia marțiană, s-a produs o pană de curent (datorată unui scurtcircuit la un transformator).

Ceea ce s-a întâmplat a fost posibil nu din cauza încrederii oarbe în mass-media, ci mulțumită recuzitei sonore care a dat caracterul de autenticitate unor scene fantasmagorice. Înregistrarea simultană, pe banda sonoră, a răpăitului sacadat al mitralierelor, a şuieratului gloanțelor, a exploziilor înfundate, a sirenelor de pe ambulanțe şi maşini de poliție, a urletelor mulțimii, toate aceste elemente mixate au creat o partitură a zgomotelor infernale care, presărate printre sunetele muzicii întrerupte regulat de falsele buletine informative, au îngrozit ascultătorii pentru câteva zeci de minute. Ne aflăm într-o perioadă în care Pierre Schaeffer elabora conceptul de *musique concrète*, care presupune că zgomotele din lumea reală pot căpăta valențe estetice, ajungând, prin prisma autonomiei esteticului, să îşi revendice un conținut semantic propriu. Muzicile care existau şi cele care au urmat, inspirate de zgomot şi de pulsația vieții oraşului, de scrâşnetul tramvaielor, claxoanele maşinilor, rumoarea străzii, sunt expresia noii vieți citadine, exprimate

prin acorduri disonante, prin dezintegrarea liniei melodice şi a pulsaţiei ritmice — ritmul, acest element ordonator care este sinonim cu viaţa, cu respiraţia, cu timpii motoarelor cu ardere internă, cu mişcările regulate ale planetelor. Această contradicţie explică de ce publicul preferă muzica clasică, pentru că prezenţa pulsaţiei măsurate le permite oamenilor să se regăsească mai repede în partiturile lui Beethoven sau ale lui Johann Strauss. Şi totuşi… meteoriţii de pe Marte, ca şi povestirile SF, captivează şi fascinează publicul.

Celebra ecranizare a romanului semnat de Arthur C. Clarke, *2001: Odiseea spaţială*, în regia lui Stanley Kubric (1968), a surprins prin secvenţa unei graţioase mişcări de balet, în spaţiul cosmic, pe muzica valsului *Dunărea albastră* al lui Johann Strauss, dar a creat şi sentimentul necunoscutului, prin muzica semnată de compozitorul secolului XX, György Ligeti, folosită ca fundal al drumului exploratorului către un sistem solar necunoscut… „Sunt numai stele“ — acestea au fost cuvintele personajului, astronautul Bowman, înainte de a-şi începe solitara aventură la zeci de mii de ani-lumină depărtare de Pământ, unde e proiectat de enigmaticul monolit negru. Coloana sonoră, venită parcă din altă lume, exprimă poate cel mai bine nemărginirea spaţiului cosmic, creându-i cinefilului o stare care nu ar fi putut să fie exprimată prin mijloacele muzicii clasice. Stranietatea sonorităţilor timbrale (inclusiv vocea umană folosită ca instrument muzical) şi limbajul armonic insolit introduc într-o altă lume, poate cea pe care călătorul interstelar a fost invitat să o descopere, iar odată cu el, fiecare dintre spectatorii de ieri şi de azi.

Primele fotografii ale planetei Marte, transmise prin radio de sonda spaţială Mariner IV (1965), au infirmat

ipoteza construcțiilor „hidrotehnice“ prin imagini care înfățișau o lume asemănătoare Lunii (pe care aveau să își imprime pașii, curând, Neil Armstrong și Edwin E. Aldrin, în 1969). În 1972, Mariner IX a cartografiat întreaga planetă, iar în 1976 ne-am apropiat și mai mult, atunci când cele două navete spațiale din cadrul programului Viking (NASA), au ajuns chiar pe suprafața marțiană. Imaginea unei lumi înghețate, dar totuși familiare, a fost recepționată pe Pământ. Dealuri și văi acoperite de praf cărămiziu — formele de relief ale planetei roșii — trimit cu gândul la priveliștea Marelui Canion din podișul Colorado, care a început să se formeze în urmă cu miliarde de ani, pe când apa încă mai curgea și pe planeta vecină. În 2004, doi roboți trimiși de pe Pământ, Spirit și Opportunity, au ajuns pe Marte (figura 10) și au găsit dovezi ale existenței apei — acest compus chimic al oxigenului și hidrogenului care va fi format hidrosfera planetei vecine în urmă cu miliarde de ani. Astăzi, robotul Curiosity, lansat de NASA în 2011 (aflat deja pe planeta roșie), aduce alte noi probe și dovezi. Într-o climă mai caldă, apa în stare lichidă și activitatea vulcanică ar fi putut sintetiza procesele fizico-chimice premergătoare unei forme superioare de organizare a materiei. Rocile, aceşti martori tăcuți — dar care știu atât de multe — o probează. Muntele Olimp de pe Marte, având o înălțime de douăzeci și două de mii de metri (de trei ori cât Everestul), la origine un vulcan foarte activ, este cel mai înalt din Sistemul Solar. Lava clocotitoare, scurgându-se îndelung, l-a ridicat într-o eră în care nu este exclus să fi existat forme primitive de viață marțiană. Experimentele de laborator au demonstrat că multe organisme terestre pot supraviețui într-un mediu brăzdat de radiații ultraviolete, cuprins de

frig şi învăluit în bioxid de carbon. Meteoritul descoperit recent în Antarctica — Allan Hills (ALH) 84001 —, bogat în hidrocarburi aromatice (PHA), a fost supus unor cercetări a căror concluzie este aceea că „PHA-urile, globulele de carbonat şi aspectele lor secundare asociate, minerale şi

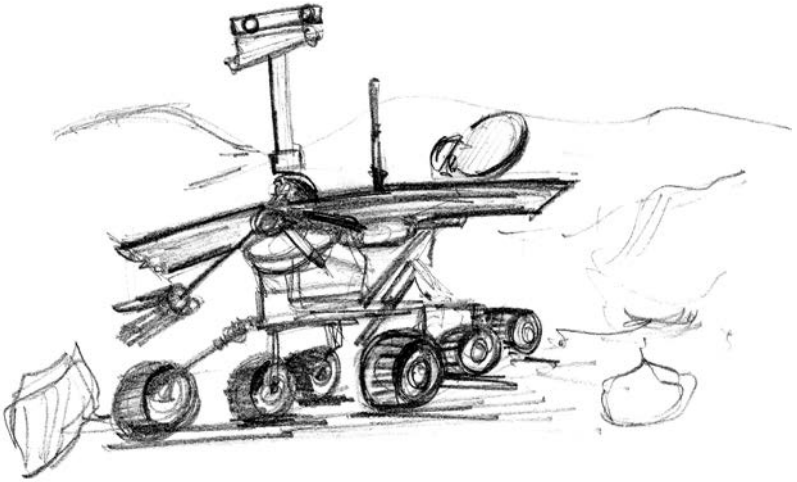

Figura 10. Privelişti marţiene (concept artistic)

texturi, ar putea fi rămăşiţele fosilizate ale unor microorganisme din trecutul îndepărtat al planetei Marte“[8].

Să fi existat un cambrian al planetei de culoarea rubinului? Pe când se formau rocile magmatice, din lavă şi cenuşă, în mediul acvatic să fi putut oare vieţui nevertebrate, precum trilobiţi şi echinoderme, într-un peisaj

[8] „The PAHs, the carbonate globules, and their associated secondary mineral phases and textures could thus be fossil remains of a past Martian biota“, McKey, David S., *et al.*, „Search for past life on Mars: Possible relic biogenic activity in Martian meteorite ALH84001“, în *Science Magazine*, p. 924.

asemănător văii riftului african? Iată întrebări care aşteaptă răspuns, la fel ca şi brazdele de la Nazca, despre care s-a crezut, atunci când au fost descoperite, că sunt foste canale de irigații ale incaşilor. Misterioasele geoglife transpun, cu o uluitoare precizie matematică, linii şi curbe pe solul astăzi deşertificat, care, privite doar de la înălțime, se transformă în veritabile reprezentări stilizate. Dacă ne gândim că giuvaergii antici au putut să creeze obiecte de podoabă lucrate cu finețe, realizând ornamentele pe care aşezau câte un grăunte minuscul din aur (în scobituri atât de mici, încât ochiul liber nici nu le poate percepe), putem deduce că oamenii şi-au creat, încă din vechime, reprezentările unor imagini virtuale, intrinsec estetice, pe care le-au putut mări până la scara cosmică. Astăzi am creat sateliți şi sonde spațiale care cutreieră Sistemul Solar, ca să ne spună dacă speranțele şi aşteptările noastre vor fi sau nu împlinite. Poate că acesta este adevăratul motiv pentru care rocile venite de departe rămân atât de prețioase.

Capitolul VIII

Cadența întreruptă

Totul curge.

Heraclit

Ridicând ochii către bolta înstelată, pe parcursul nopții, spectacolul celest devine o pictură în puncte strălucitoare de alb pe fond negru. Constelațiile se transformă în reprezentări zodiacale. Ochii privitorului văd pe cer gemeni, câini de vânătoare sau pești, printre stele precum Cor Caroli[1] (*Alpha Canum Venaticorum*) sau Pollux (*Beta Geminorum*).

Natura se dezvăluie, ea însăşi, ca o simfonie de linii şi culori prin forme şi volume armonioase. O putem privi, o putem asculta, o putem admira. Binele şi Frumosul despre care ne vorbește Platon se verifică în Creație, pentru că tot ceea ce este frumos creează o stare de bine pentru subiectul valorificator: omul. Privind apusul soarelui în mare, de pe nisipul cald al unei plaje, putem încerca un sentiment de liniște sau bucurie — efectul experienței estetice. Dar, dacă

[1] „Inima lui Charles", în traducere din limba latină. Această denumire a fost acordată stelei binare din constelația *Canum Venaticorum* de către astronomul Edmund Halley (1656–1972), în onoarea Regelui Charles al II-lea al Marii Britanii, comemorând restaurarea monarhiei după Războiul Civil.

lumina ajunsă la crepuscul s-ar transforma în bezna rece a nopții, dacă briza marină ar fi înlocuită de rafalele de vânt rece şi dacă privitorul n-ar mai simți pământul sub picioare, ci o punte zguduită de talazurile stârnite de o furtună violentă, cu siguranță că nu s-ar mai gândi la măreția naturii. Prin urmare, emoția estetică poate învălui un fenomen al naturii doar atunci când este privit din exterior. Erupția unui vulcan, norul piroclastic, lava sunt spectaculoase doar atunci când ne apar indirect, mijlocite de cuvinte sau imagini. Dar dacă ne-am afla în vârful de foc al vulcanilor Etna sau Vezuviu, ne-am mai gândi oare la spectacolul oferit de forțele telurice?

Natura este o monumentală operă de artă, plină de grație, „Universul elegant", după cum o numea fizicianul Brian Greene în cartea sa cu acelaşi titlu. Trebuie să acceptăm, ca Boethius, că ea poate fi şi purtătoarea unui mesaj artistic de esență muzicală. Kepler a demonstrat acest lucru încă din 1619, când a publicat *Harmonia Mundi* (*Armonia lumii*), un veritabil tratat de cosmologie, descoperind anumite corespondențe între raporturile numerice care definesc intervale muzicale şi intervale planetare.

Să ne amintim că muzica şi armonia reprezentau pentru Pitagora şi discipolii săi prima dovadă că fenomenele cosmice puteau fi descrise prin matematică. Ciupind coardele cu lungimi ale căror raporturi corespundeau numerelor simple, se puteau produce tonuri consonante. Un raport matematic 2/3 producea cvinta, 3/4 cvarta etc. Asemenea distanțe armonice dintre planete se presupunea că produc, la rândul lor, muzica sferelor.[2]

[2] Livio, Mario, *Secțiunea de aur: povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, p. 178.

Figura 11. Impresie artistică: *Canum Venaticorum*

Poate că *musica caelestis* este un concept mult mai vast, poate că semnul legământului dintre Dumnezeu şi omenire,

curcubeul care i s-a arătat lui Noe în era postdiluviană, exprimă, în primul rând, *armonie*: „Apoi a mai zis iarăşi Domnul Dumnezeu către Noe: «Iată, ca semn al legământului pe care-l închei cu voi şi cu tot sufletul viu ce este cu voi din neam în neam şi de-a pururi, pun curcubeul Meu în nori, ca să fie semn al legământului dintre Mine şi pământ»". (*Geneza* 9, 12-13). La fel, steaua menționată în *Evanghelia după Matei*, după care s-au ghidat cei trei magi din Persia până în Iudeea, nu putea fi decât tot un eveniment cosmic, care a lăsat urme strălucitoare în istoria mântuirii: „Unde este regele Iudeilor, Cel ce S-a născut? Căci am văzut la Răsărit steaua Lui şi am venit să ne închinăm Lui" (*Matei* 2, 2).

Prin urmare, putem afirma că orele astrale ale umanității au fost ritmate de evenimente ale naturii, îmbrăcând uneori formele cele mai grandioase. Fulgerele care au luminat Pământul încă de pe când era *netocmit şi gol* vor fi luminat moleculele organice care au evoluat mai apoi în viață. Haosul primordial nu a fost altceva decât noaptea germinativă, timpul aşteptărilor împlinite de omul chemat să încununeze plenitudinea naturii prin propria trăire poetică. Or, modul concret de materializare a unei astfel de aspirații a fost opera de artă. Vedem astfel că la originea creației artistice stă intenția de comunicare a unor conținuturi comprimate în structura materiei pe care artistul o modelează. Există deja ferecat, în textura pietrei sau a conglomeratelor sonore, un material faptic pe care artistul nu face decât să îl descătuşeze prin propria voință creatoare. Artistul eliberează astfel conținutul substanței, închis în lipsa oricărei amintiri, făcându-l să comunice prin forma pe care i-o creează. Opera de artă codifică informația primordială a materiei în limbajul poetic. Prin atingerea obiectului artistic, omul se poate raporta la necuprins şi la nemărginire.

Natura i-a servit ca model încă din comuna primitivă. Aşa cum acizii nucleici conțin „informația vieții", reprezentând substratul eredității speciilor, la fel şi materia primă a creației artistice codifică informațiile care îi determină mesajul. De pildă, în arhitectură, sticla, betonul şi oțelul se combină într-un alt tip de construcție decât amestecul de lut, paie şi băligar uscat la soare. Dacă prima combinație, îmbinând proprietățile materialelor — transparență, duritate şi elasticitate —, va putea genera elanul construcțiilor pe verticală, cea de-a doua de-abia dacă va putea susține o cocioabă. Un singur sunet poate sta la temelia armoniei, aşa cum licărul unei stele poate conține simfonia de culori creionate în arcul policrom al curcubeului. Dar atunci când privim sau ascultăm cu simțurile lăuntrice, nu comunicăm oare, ca Debussy[3], cu lumi dispărute?

Mauna Loa, vulcanul din Pacific, a produs tuneluri subterane lungi de până la cincizeci de kilometri. Înălțimea sa, de la bază submarină până la vârful care străpunge valurile oceanului, măsoară nouă mii de metri. Astfel de date *le ştim*. Ceea ce nu cunoaştem însă este, de pildă, poziționarea şi *mărimea tunelurilor săpate de magma care l-a înălțat pe fratele său mai mare, Olympus Mons, de pe planeta vecină*. Ce se găseşte pe rocile acelor peşteri, printre coloanele de lavă, rămâne de văzut. Dacă este artă, cu siguranță că ne va comunica mesajul aflat, deocamdată, în aşteptare…

[3] *La cathédrale engloutie* sau *Catedrala scufundată* este o lucrare pentru pian de Claude Debussy (1862–1918), publicată în primul volum al preludiilor sale (1910). Partitura exprimă poate cel mai bine chintesența curentului impresionist în muzică, prin încifrarea sugestiei unor imagini sau idei în notele muzicale. Lucrarea este o muzică de factură programatică, fiind bazată pe o legendă bretonă despre miticul oraş Ys. Debussy topeşte melodia în creuzetul armoniei, aşa cum pictorii impresionişti dizolvaseră conturul în culoare.

Concluzii

Arta este, aşadar, indisolubil legată de procesul comunicării, deoarece, fără comunicare, arta nu poate exista. Orice obiect estetic „prinde“ viață doar în prezența omului, căruia îi transmite propriul mesaj artistic. În egală măsură, comunicarea, constituind mijlocul relaționării dintre indivizi şi, prin aceasta, fiind liantul societății, e tot o artă. Ea este un mijloc de exprimare sensibil, propriu ființelor inteligente. În acest fel, arta devine comunicare, iar comunicarea, o artă de care trebuie să fim conştienți. Rostul acestor pagini nu este să demonstreze ceea ce e ştiut, ci să amintească de bolta înstelată, acolo unde gravitația dispare, odată cu problemele noastre terestre. Dacă lectura va fi purtat gândul mai departe de vecinătatea cotidianului, atunci putem crede că am trăit o experiență estetică, proprie artei, prin comunicare.

Bibliografie

1) Adorno, W. Theodor, *Essays on Music*, translations by Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.

2) Berger, René, *Mutația semnelor*, traducere de Marcel Petrişor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

3) Bernays, L. Edward, *Cristalizarea opiniei publice*, traducere de Florin Paraschiv, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2003.

4) Bernier, Georges, *Arta şi comerțul*, traducere de Ileana Şoldea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

5) Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, traducere de Denia Mateescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

6) Brion, Marcel, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpuşan şi Victor Felea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

7) Cheery, John, ed., *Mythical Beast*, British Museum Press, London, 1995.

8) Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina, *Mass-media şi societatea*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2003.

9) Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina; Corbu, Nicoleta, *Istoria comunicării*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2007.

10) Faure, Élie, *Istoria artei*. *Arta antică*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

11) Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.

12) Greene, Brian, *Universul elegant: supercorzi, dimensiuni ascunse şi căutarea teoriei ultime*, traducere de Dragoş Anghel şi Anamirela Paula Anghel, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

13) Heath, Robert-Lawrence, ed., *Handbook of Public Relations*, Sage Publications, Thousand Oaks, 2001.

14) Henry, Neil, *American Carnival: Journalism under the Siege in an Age of New Media*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2007.

15) Larson, U. Charles, *Persuasion: Reception and Responsibility*, Wadsworth, Thomsom Learning, Belmont, 2001.

16) Lippman, Walter, *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Jersey, 1992.

17) Livio, Mario, *Secţiunea de aur : povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, traducere de Mihnea Moroianu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

18) Maltese, Corrado, *Mesaj şi obiect artistic*, traducere de Anca Giurescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

19) Marchant, Jo, *Decoding the Heavens*, Da Capo Press, Londra, 2009.

20) Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man,* Beacon Press, Boston, 1964.

21) McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw Hill, New York, 1964.

22) McQuail, Denis; Windahl, Sven, *Modele ale comunicării pentru studiul comunicării în masă*, traducere de

Alina Bârgăoanu şi Paul Dobrescu, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2004.

23) Mociulschi, Adrian Leonard, *Evul Mediu. Arhitectura şi muzica*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011.

24) Mociulschi, Adrian Leonard, *Ştefan Niculescu: Poetică, matematică şi armonie muzicală*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2010.

25) Niculescu, Ştefan, *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

26) Moss, Danny; Verčič, Dejan; Warnaby, Gary, *Perspectives on Public Relations Research*, Routledge, Londra, 2000.

27) Pânişoară, Ion-Ovidiu, *Comunicarea eficientă*, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

28) Popa, George, *Semnificaţiile spaţiului în pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

29) Pricopie, Remus, *Relaţiile publice: evoluţie şi perspective*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005.

30) Gruber, R.I., *Istoria muzicii universale*, vol. 1, traducere de Tatiana Nichitim, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963.

31) Grunig, James, „O viziune pentru relaţii publice“, octombrie 2008, http://www.praward.ro/resurse-pr/articole/o-viziune-pentru-relatiile-publice.html, accesat în 2012.

32) Grunig, James, „Despre provocările cu care relaţiile publice se vor întâlni în viitor. Un interviu cu James Grunig, profesor emerit la Universitatea din Maryland“, realizat de Dana Oancea în iunie 2008, http://www.praward.ro/resurse-pr/articole/despre-provocarile-cu-care-relatiile-publice-se-vor-intalni-in-viitor-un-interviu-cu-james-grunig-profesor-emerit-la-universitatea-maryland-partea-i.html, accesat în 2012.

33) Redfield, Robert; Linton, Ralph; Herskovits, Melville J., „Memorandum for the study of acculturation“, în *American Anthropologist*, vol. 38, 1936.

34) Sava, Iosif, *Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1991.

35) Servan-Schreiber, Jean-Jacques, *Sfidarea mondială*, Editura Politică, Bucureşti, 1982.

36) Slater, John, „Modern public relations: Pierre de Coubertin and the birth of the modern Olympic Games“, în *Global Nexus Engaged: Past, Present, Future Interdisciplinary Olympic Studies*, Sixth International Symposium for Olympic Research, The University of Western Ontario, 2002.

37) Tran, Vasile; Stănciugelu, Irina, *Teoria comunicării*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2003.

38) Wind, Edgar, *Artă şi anarhie*, traducere de Cristina-Anastasiu Condiescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

39) Woolf, Alex, *Scurtă istorie a lumii din preistorie până în zilele noastre*, traducere de Irina Cristea, Editura Corint, 2010.

40) *** *Istoria ilustrată a picturii: de la arta rupestră la arta abstractă*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

41) *** *Science Magazine*, Vol. 273, nr. 5277, 16 august 1996.

Index

A
Aldrin, Edwin E. 86
Algeria 17
  Tassili n'Ajjer, munții 17
Allan Hills, meteoritul 87
America Latină 39
Armstrong, Neil 86
Animalia, regnul 15
Antichitate 8, 41,51-56, 65
Antikythera 13, 49, 52
Atlantis, naveta 24

B
Barnum, Phineas Taylor 63, 65
BBC 52
Beethoven Ludwig van 24, 40-41, 78, 86
  Simfonia a IX-a 78
Bergen, Edgar 83
Berger, René 12, 43, 44, 53
Berne, Eric 59
Biblia 64-65
  Adam 15, 35
  Dumnezeu 93-94
  Evanghelia după Matei 94
  Hristos 21, 39, 64, 75
  Noe 94
Bihor, județul 22
Bizanț 39
Bosch, Hieronymus 41
Botticelli, Sandro 55
  Primavera 55
Bouleau, Charles 55
Boulez, Pierre 13
Bradbury, Ray 83
Brion, Marcel 24, 28, 34
Bruno, Giordano 23-24

C
Caesar, Julius 64
  De bello galico 64
Calea Lactee, galaxia 18
Cantabria, provincia 21
  Altamira, grota 21-23, 35, 37, 53
  Santillana del Mar, orașul 21

Ceylon 25
Channel Tunnel 45
Charlemagne, regele 13, 55
Charles al II-lea, regele 91
Charlie McCarthy,
marioneta 83
Christie's 61-62
Clarke, Arthur C. 12, 86
Comuna primitivă 27-28, 43,
60, 95
Cor Caroli, steaua 91
Alpha Canum
Venaticorum 91, 93
Beta Geminorum 91
Coubertin, Pierre de 56, 63
Creta 49

D
Debussy, Claude 95
Delacroix, Eugène 78
La liberté guidant le
peuple 78

E
Edison, Thomas 47
Einstein, Albert 12
Elveţia 45
Alpi 44-45
Simplon, tunelul 45-46
Enescu, George 54
Era glaciară 26, 52
Europa 21-22, 46, 77
Evul Mediu 11, 41, 56,
64-65, 76

F
Ferré, Jean 66-67
Fessenden, Reginald
Aubrey 47
Francastel, Pierre 59
Franţa 22, 44-45
Fréjus, tunelul 44
Institut de Recherche et
Coordination
Acoustique/Musique 13
Les Eyzies-de-Tayac,
grota 37
Modane, oraşul 44
Mont Cenis, muntele 44
Vézère, valea 37

G
Galilei, Galileo 23
Green, Brian 92
Gruber, R.I. 25
Grunig, James E. 61-63, 68-70
Gutenberg, galaxia 42

H
Halley, Edmund 91
Halloween 83
Hamangia, cultura 35, 78
Heath, Robert Lawrence 68
Hefaistos 54
Heraclit din Efes 23, 91

Heron din Alexandria 50, 54
Herskovits, Melville J. 38
Homo sapiens 20, 28, 36, 47, 60
Hunt, Todd 61-63, 68

I
Icar 12
Ieronim, Sfântul 64
INTEL 4004, microprocesor 13
International Network 47
  Internet 10, 47
Ioan-Paul al II-lea, papă 24
Irak 51
  Bagdad 51
  Khujut Rabua, localitatea 51
Isidor de Sevilla 65
  De Animalibus 65
Islanda 81
  Strokkur, gheizerul 81
Italia 16, 23, 26, 45
  Bardonecchia, oraşul 44
  Camonica, valea 20, 38
  Etna, vulcanul 92
  Lago d'Iseo, lacul 16
  Lombardia, provincia 21
  Osservatorio Astronomico di Brera 82
    Merz, telescopul 82
  Parcul naţional al gravurilor rupestre din Naquane 16
  Roma 76
    Domitilla, catacomba 76
  Vezuviu, vulcanul 92
Iudeea 94

J
James, regele 64-65
Japonia 45
  Daishimizu, tunelul 45
  Hokkaido, insula 45
  Honshu, insula 45
  Seikan, tunelul 45
  Shinkansen, trenul 45
  Tsugaru, strâmtoarea 45
Jocurile Olimpice 56

K
Kalahari, deşertul 17
Kepler, Johannes 92
  Harmonia mundi 92
Kircher, Athanasius 30
  Musurgia Universalis 30
Kubric, Stanley 86

L
Lascaux, grota 17, 34, 37
Lee, Ivy 67
Leibniz, Wilhelm Gottfried 13, 30
Leonardo da Vinci 12
Lévi-Strauss, Claude 15, 29
Ligeti, György 86
Linton, Ralph 38

Lisabona, congresul arheologic (1880) 23
Londra 61, 64
Lothe, Henri 17
Lovell, James Arthur 79

M
Magritte, René 41
Malta 75
  Valletta 75
Marea Roşie 82
Marele Canal Chinezesc 82
Maroc 80
Marte 80-82, 86-88
Maslow, Abraham 19
Mauna Loa, vulcanul 95
McLuhan, Marshall 42, 46-47
McQuail, Denis 62, 67
Mediterana, marea 49, 82
Michelangelo 34
Mikuláš de Kadaň 50
Mill, John Stuart 31
Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 24, 41

N
Namibia 80
  Grootfontein 80
NASA 17, 86-87
  Curiosity, robotul 87
  Mariner IV, sonda spațială 86
  Mariner IX, sonda spațială 87
  Opportunity, robotul 87
  Pioneer, misiuni spațiale 17
  Viking, programul spațial 87
  Voyager, programul spațial 17
Nazca 35, 88
Newcomen, Thomas 51
Niculescu, Ştefan 10, 14, 25, 40, 54

O
Olimpia, valea 56-57

P
Pacific, oceanul 32, 65
Panama, canalul 82
Parcul Național Munții Apuseni 22
  Coliboaia, peștera 22
Pascal, Blaise 13, 50
Persia 94
Physiologus 65
Picasso, Pablo 61
  Portret albastru al lui Angel Fernández de Soto 61
Pitagora 54, 92
Platon 91
Pliniu cel Bătrân 64
  Naturalis Historiae 64
Pollux, steaua 91
  Beta Geminorum 91

Pompidou, Georges,
preşedintele 13
Praga 50
Proudhon, Pierre-Joseph 31
Puccini, Giacomo 41

Q
Queen Mary Psalter 66

R
Redfield, Robert 38
Renaşterea 42, 56
Riftul african 88
Rosenkranz, Karl 73

S
Saint-Exupéry, Antoine de 49
Sautuola, marchizul 21, 23, 37
Schaeffer, Pierre 85
Schiaparelli, Giovanni
Virginio 82
Schönberg, Arnold 31
Schreiber-Servan,
Jean-Jacques 33
Scriabin, Aleksandr
Nikolaevici 31
Senechal, Marjorie 52
Shakespeare, William 41
Shanghai 45
Sotheby's 62
Statele Unite 62
Colorado, podişul 87
Marele Canion 87
Columbia Broadcasting
System 83
Maryland, universitatea 61
Massachusetts, statul 52
Northampton, oraşul 52
Smith, colegiul 52
NBC 83
New Jersey 61, 83
Grover's Mill, oraşul 83
New York 61, 78
Statuia Libertății 78
Washington, statul 85
Concrete, oraşul 85
Stradivarius, Antonio 14
Stratton, Charles
Sherwood 63
Generalul Tom Thumb 63
Strauss, Johann 11, 86
Dunărea Albastră, valsul 86
Suez, canalul 82

T
Tissint, meteoritul 80
Tönnies, Ferdinand Julius 35,
37, 76

Ţ
Ţara de Foc 25

U
UNESCO 26

V
Vărsător, constelația 82
Verne, Jules 12

Vezuviu, vulcanul 92
Viena 11
Vitruviu 50
De Arhitectura 50
Volta, Alessandro 52

W
Watt, James 51
Welles, Orson 83
Wells, H.G. 12, 83
Windahl, Sven 62

X
Xenakis, Iannis 13

Y
Ys, oraşul 95

Cuprins

Înainte de citirea cărții… 7

Capitolul I
Acțiunea preliminară 9

Capitolul II
Modernitatea troglodiților 15

Capitolul III
Fundațiile viitorului 33

Capitolul IV
Hermenauții 49

Capitolul V
Tranzacția culturii 59

Capitolul VI
De la libertate la eliberare 73

Capitolul VII
Borcanele marțiene 79

Capitolul VIII
Cadența întreruptă 91

Concluzii 97

Bibliografie 99

Index 103

Editor: Grigore Arsene

Redactor: Cătălin Sturza
Tehnoredactor: Crenguța Rontea

CURTEA VECHE PUBLISHING

str. Aurel Vlaicu nr. 35B, Bucureşti, 020091
tel.: 021 260 22 87, 0744 55 47 63
fax: 021 223 16 88
distribuție: 021 222 25 36
e-mail: redactie@curteaveche.ro
internet: www.curteaveche.ro